# BIANCO E NERO

*RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
*EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA*
**ANNO XVIII - NUMERO 10 - OTTOBRE 1957**

# Sommario



---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 10 OTTOBRE 1957

# BIANCO E NERO

*RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI*



## Pio XII e il cinema

L'undici settembre scorso è stato reso noto il testo di un'Enciclica diretta da Pio XII all'Episcopato di tutto il mondo e concernente i problemi morali e religiosi connessi ai moderni strumenti di spettacolo e divulgazione: cinematografo, radio e televisione. Nella prima parte, l'Enciclica — che comincia con le parole « Miranda prorsus » — considera « i principi che devono regolare la diffusione, intesa nel senso di comunicazione, fatta su vasta scala, dei beni destinati alla comunità e ai singoli individui ». Dopo avere affermato che « al compito che hanno queste tecniche di servire la verità deve unirsi quello di contribuire al perfezionamento morale dell'uomo », il Pontefice rivolge all'Episcopato delle « raccomandazioni » separatamente per il cinema, la radio e la televisione. Per l'importanza del documento, riteniamo interessante pubblicare la parte dell'Enciclica pontificia riguardante il cinematografo.

* * *

*« Il cinematografo, a sessanta anni dalla sua invenzione, è diventato uno dei più importanti mezzi di espressione del nostro tempo. Abbiamo già avuto nel passato l'occasione di parlare delle varie tappe del suo sviluppo e delle ragioni per le quali esso esercita il suo fascino sull'animo dell'uomo moderno. Tale sviluppo, verificatosi particolarmente nel campo del film a soggetto, ha fatto crescere un'importante industria, condizionata non soltanto dalla collaborazione tra numerosi artisti e tecnici di varie competenze, ma anche da complessi problemi economici, che difficilmente potrebbero essere affrontati e risolti da singole persone. Pertanto, a rendere il cinema « positivo strumento di elevazione, di educazione e di miglioramento », è necessaria la coscienziosa collaborazione di tutti coloro che hanno una parte di responsabilità nella produzione e nella diffusione degli spettacoli cinematografici. Noi abbiamo già illustrato a quanti si dedicano all'attività cinematografica la gravità del problema, invitandoli alla produzione di film che con la loro nobiltà e perfezione artistica possano costituire un valido sussidio ad una sana educazione. Sia vostra premura, Venerabili Fratelli, di non far mancare alle varie categorie interessate, mediante l'opera dei menzionati Uffici nazionali permanenti — i quali svolgono la loro attività sotto la vostra autorità e guida —, informazioni, consigli e indicazioni che, nelle diverse circostanze di tempo e di luogo, saranno richiesti per realizzare, nel campo del cinema, l'ideale da Noi indicato, per il bene delle anime.*

*« A tale fine saranno regolarmente pubblicati, per informazione e norma dei fedeli, i giudizi morali sugli spettacoli cinematografici emanati da una apposita commissione, composta di persone competenti, sotto la responsabilità dell'Ufficio nazionale; i componenti di detta Commissione dovranno essere persone di sicura dottrina e di provata prudenza, essendo loro affidato l'ufficio di giudicare i singoli film secondo le norme della morale cristiana. I membri di questa commissione, dovendosi dedicare a un compito tanto importante per la vita cristiana, si preparino con appropriato studio e con assidua preghiera, affinchè possano giudicare con competenza sull'influsso che le singole opere cinematografiche potranno esercitare sugli spettatori nelle varie circostanze. Nel giudicare del contenuto morale di un film, s'ispirino i revisori alle norme da Noi esposte in varie occasioni, specialmente nei menzionati Discorsi sul « film ideale », ed in particolare a quelle riguardanti gli argomenti religiosi, la presentazione del male ed il rispetto dovuto all'uomo, alla famiglia ed alla sua san-*

*tità, alla Chiesa ed alla società civile. Dovranno inoltre ricordare che uno degli scopi principali della classificazione morale è di illuminare l'opinione pubblica e di educarla a rispettare ed apprezzare i valori morali, senza i quali non si può avere nè vera cultura, nè civiltà. Sarebbe pertanto colpevole ogni indulgenza per quei film che, pur vantando pregi tecnici, offendono l'ordine morale o, rispettando in apparenza il buon costume, contengono elementi contrari alla fede cattolica. Se sarà chiaramente indicato quali film sono leciti per tutti, quali per i giovani, quali per gli adulti, e quali dannosi o positivamente cattivi, ciascuno potrà facilmente scegliere gli spettacoli, dai quali uscirà «più lieto, più libero e, nell'intimo migliore», ed evitare quelli che potrebbero portare danno alla sua anima, danno aggravato dalla responsabilità di favorire finanziariamente le cattive produzioni e dallo scandalo dato con la sua presenza.*

*«Rinnovando le opportune istruzioni date dal Nostro Predecessore di f. m. nell'Enciclica «Vigilanti Cura», raccomandiamo vivamente che ai fedeli siano spesso ricordati i loro doveri in questa materia e particolarmente il grave obbligo di informarsi sui giudizi morali e di conformarvi la loro condotta. A tale fine, là dove i Vescovi lo giudicheranno opportuno, potrà utilmente essere destinato un giorno festivo dell'anno in cui saranno promosse preghiere ed istruzioni ai fedeli sui loro doveri in ordine agli spettacoli e in particolare al cinema. Perchè tutti possano conoscere facilmente i giudizi morali, occorre che le segnalazioni siano pubblicate tempestivamente, con una breve motivazione, e largamente diffuse.*

*«Molto utile sarà in questa materia l'opera del critico cinematografico cattolico, il quale non mancherà di porre l'accento sui valori morali, tenendo nel debito conto tali giudizi che saranno di sicuro indirizzo ad evitare il pericolo di scivolare in un deplorevole relativismo morale o di confondere la gerarchia dei valori. Sarebbe deprecabile che i giornali e i periodici cattolici, parlando degli spettacoli, non informassero i loro lettori sul valore morale dei medesimi.*

*«Oltre agli spettatori, che con ogni biglietto d'ingresso, quasi scheda di voto, fanno una scelta tra il cinema buono e quello cattivo, una gran parte di responsabilità incombe agli esercenti delle sale cinematografiche ed ai distributori dei film. Siamo a conoscenza delle difficoltà che devono attualmente affrontare gli esercenti per numerose ragioni, anche a causa dello sviluppo della televisione; ma anche in mezzo a difficili circostanze devono ricordare che la coscienza non permette loro di presentare film contrari alla fede e alla morale, nè di accettare contratti che li obblighino a proiettarli. In numerosi paesi essi si sono impegnati a non accettare i film giudicati dannosi o cattivi. Noi speriamo che tale opportunissima iniziativa possa estendersi ovunque, e che nessun esercente cattolico esiti a darvi la sua adesione. Dobbiamo anche richiamare con insistenza il grave dovere di escludere la pubblicità commerciale insidiosa o indecente, anche se fatta, come talvolta avviene, in favore di film non cattivi. «Chi potrebbe dire quali rovine di anime, specialmente giovanili, simili immagini provocano , quali impuri pensieri e sentimenti possono suscitare, quanto contribuiscono alla corruzione del popolo, con grave pregiudizio della stessa prosperità della Nazione?».*

*«E' ovvio che le sale cinematografiche dipendenti dall'Autorità ecclesiastica, dovendo assicurare ai fedeli, e particolarmente alla gioventù, spettacoli educativi ed un sano ambiente, non potranno presentare film che non siano ineccepibili dal punto di vista morale. Vigilando attentamente sull'attività di queste sale, anche se dipendenti da religiosi esenti, ma aperte al pubblico, i Vescovi ricorderanno agli Ecclesiastici responsabili che per conseguire gli scopi di questo apostolato, tanto raccomandato dalla Santa Sede, sono necessari da parte loro una scrupolosa osservanza delle norme emanate a tal fine e spirito di disinteresse. E' poi vivamente raccomandabile che le sale cattoliche si uniscano in associazioni — come è stato fatto in alcuni paesi con Nostro plauso — per poter più efficacemente tutelare, attuando le direttive dell'Ufficio nazionale, gli interessi comuni.*

*«Le raccomandazioni che abbiamo fatte agli esercenti, si applicano anche ai distributori, i quali, finanziando non di rado le stesse produzioni, avranno maggiori possibilità, e conseguentemente maggior dovere, di dare il loro appoggio al cinema moralmente sano. La distribuzione infatti non può in alcun modo essere considerata come una mera funzione tecnica, perchè il film — come già ripetutamente abbiamo ricordato —*

*non è una semplice merce, ma soprattutto un nutrimento intellettuale ed una scuola di formazione spirituale e morale delle masse. Il distributore e il noleggiatore partecipano pertanto dei meriti e delle responsabilità morali per quanto riguarda il bene il male operato dalla cinematografia.*

*« Una non esigua parte di responsabilità per migliorare il cinema spetta anche all'attore che, rispettoso della sua dignità di uomo e di artista, non può prestarsi a intepretare scene licenziose, nè dare la sua cooperazione a film immorali. Quando poi l'attore sia riuscito ad affermarsi per la sua arte e per il suo talento, deve valersi della sua fama per suscitare nel pubblico nobili sentimenti, dando anzitutto nella sua vita privata esempio di virtù. « E' ben comprensibile — dicevamo Noi stessi in un discorso agli artisti — l'emozione intensa di gioia e di fierezza che invade l'animo vostro dinanzi a quel pubblico, tutto teso verso di voi, anelante, plaudente, fremente ». Tale legittimo sentimento non può autorizzare però l'attore cristiano ad accettare da parte del pubblico manifestazioni che talvolta sembrano somiglianti all'idolatria, essendo valido anche per loro il monito del Salvatore: « La vostra luce risplenda dinanzi agli uomini in modo tale che, vedendo le vostre opere buone, diano gloria al Padre vostro, che è nei cieli ».*

*« Le più grandi responsabilità — anche se su piani diversi — sono però dei produttori e dei registi. La coscienza di tali responsabilità non deve essere di ostacolo, ma piuttosto di incoraggiamento agli uomini di buona volontà che dispongono di mezzi finanziari o di talenti richiesti per la produzione di film. Spesso le esigenze dell'arte imporranno ai responsabili della produzione e della regia difficili problemi morali e religiosi, che per il bene spirituale degli spettatori e la perfezione dell'opera stessa richiederanno un competente giudizio ed indirizzo, prima ancora che il film sia realizzato o durante la sua realizzazione. Non esitino pertanto a chiedere consiglio all'Ufficio cattolico competente, che si terrà volentieri a loro disposizione, delegando anche, se sarà necessario e con le dovute cautele, un esperto consulente religioso. La fiducia nella Chiesa non diminuirà certo la loro autorità e il loro prestigio. « La fede, fino all'ultimo, difenderà la personalità dell'uomo », ed anche nel campo della creazione artistica, la personalità umana non potrà che essere arricchita e completata dalla luce della dottrina cristiana e delle rette norme morali. Non sarà tuttavia ammesso che gli ecclesiastici si prestino a collaborare con i produttori cinematografici senza uno specifico incarico dei Superiori, essendo ovviamente richieste per tale consulenza una particolare competenza e un'adeguata preparazione, la cui valutazione non può essere lasciata all'arbitrio dei singoli.*

*« Paternamente invitiamo i produttori e i registi cattolici a non permettere l'attuazione di film contrari alla fede e alla morale cristiana; ma se questo (quod Deus avertat) succedesse, i Vescovi non mancheranno di ammonirli, usando anche, se occorresse, opportune sanzioni. Siamo però convinti che il rimedio più radicale per indirizzare efficacemente il cinema verso le altezze del « film ideale » è l'approfondimento della formazione cristiana di quanti partecipano alla creazione delle opere cinematografiche. S'avvicinino gli autori dei film alle fonti di grazia, assimilino la dottrina del Vangelo, prendano conoscenza di quanto la Chiesa insegna sulla realtà della vita, sulla felicità e sulla virtù, sul dolore e sul peccato, sul corpo e sull'anima, sui problemi sociali e sulle aspirazioni umane, e allora vedranno aprirsi davanti a loro vie nuove e luminose, ispirazioni feconde ad opere affascinanti e di valore permanente. Occorrerà pertanto favorire e moltiplicare le iniziative e le manifestazioni destinate a sviluppare e a intensificare la loro vita interiore, avendo anzitutto particolare cura della formazione cristiana dei giovani che si preparano alle professioni cinematografiche.*

*« Alla fine di queste considerazioni specifiche sul cinematografo, esortiamo le Autorità civili a non aiutare in nessun modo la produzione o la programmazione dei film moralmente scadenti e ad incoraggiare con appropriate misure e buone produzioni cinematografiche, specialmente quelle destinate alla gioventù. Tra le ingenti spese fatte dallo Stato a scopi di educazione non può mancare l'impegno alla soluzione positiva di un problema educativo di tanta importanza. In alcuni paesi, ed anche in occasione delle Mostre internazionali, vengono giustamente conferiti appositi premi ai film che si distinguono per il loro valore educativo e spirituale: vogliamo sperare che le Nostre esortazioni contribuiranno ad unire le forze del bene perchè a tutti i film meritevoli venga conferito il premio del comune appoggio e riconoscimento ».*

# QUINDICI GIORNI AL LIDO

*a cura di MORANDO MORANDINI*

**25 agosto**

Non si comincia bene: piove. Soltanto nel pomeriggio ritorna il sereno, in tempo per non sciupare la consueta « entrée » di gala al palazzo del cinema sulle cui gradinate John Pasetti inizia il primo dei suoi serali spettacoli di acrobazia radiofonica a beneficio del colto e dell'inclita che assistono all'ingresso di visoni e giacche bianche, disciplinatamente assiepati addosso alle provvisorie transenne.

Arriva una triste notizia: tre giorni prima è morto Vladimir Braun, regista di *Malva*. Come Mizoguchi l'anno scorso; e i soliti spiritosi fanno gli scongiuri. Massimo Alesi e Floris Ammannati insediano la giuria, presentandola al coperto e senza incidenti al primo scaglione dei seicento giornalisti accreditati. Anzi, seicentoquarantotto. Come un personaggio dei suoi film, René Clair scompare improvvisamente mentre comincia, faticoso, l'arrembaggio alle bibite; curiosità e interesse suscita la figura di Penelope Houston che è — garantiscono gli storici — la prima donna che fa parte di una giuria veneziana: così signorina, così fresca e tardotta, così inglese che sembra uscita da un romanzo di Huxley.

Anche se l'Ansa esagera in generosità nella compilazione degli « arrivi », qualche « star » c'è: Silvana Mangano e Pablito Calvo, Antonella Lualdi e Franco Interlenghi, Rosanna Schiaffino, Silva Koshina, Gianna Maria Canale, Teresa Pellati. Hollywood è rappresentata da Ruth Roman, ormai nota soltanto come « quella dell'Andrea Doria »; il teatro italiano è presente con Paolo Stoppa e Luigi Cimara.

Dopo la proiezione di *Un angelo è sceso a Brooklyn*, si svolge all'Excelsior il ricevimento della delegazione spagnola, che inizia alle « doce de la noche » come annuncia il cartoncino d'invito. Equivocando sul significato di « doce » (dodici), l'inviata di un quotidiano piemontese comincia la sua corrispondenza commentando la stranezza iberica di un pranzo fissato per le due del mattino. Ricercatissime le bambole, distribuite alle signore da « Uniespaña », bambole che danno lo spunto a un patetico episodio di sapore deamicisiano. Nel mezzo della festa s'ode, alto, un pianto infantile. E' la figlia dell'attrice russa Tania Piletskaja, disperata perchè senza bambola. Informato dell'accaduto, l'ambasciatore spagnolo gliene porta personalmente sei.

**26 agosto**

Sono gli jugoslavi a aprire la serie delle conferenze-stampa. Schieramento di giovani: Branko Bauer, regista di *Samo Ljudi*, ha 36 anni; Tamara Miletic, bionda ed esile protagonista, è una ventenne in fiore e meno di trent'anni ha Milorad Margetic, suo « partner ». Giovani anche se non giovanissimi sono gli attori

*René Clair*

Niksa Stefanini, uno zaratino con baffi, e Olivera Markovic. E' una conferenza-stampa all'insegna della serietà, dell'efficienza e della noia. Soltanto una domanda, più stolta che insidiosa, turba l'idillio: quando si domanda al regista se l'ottimismo del suo film sia personale e sentito o imposto dall'alto.

E' una giornata di riposo e di attesa ma i fotografi sono già angosciati per la mancanza di « stars »; per consolarsi scattano « flashes » su Elsa Maxwell, su Marianini, il « dandy » di « Lascia o raddoppia? » (che, con ostinazione degna di miglior causa, continua anche al Lido la sua commedia) e su una formosa e biondissima britanna di nome June Cunningham di cui nessuno sa niente.

Verso sera si sparge la notizia che Joan Crawford non verrà. E' a Nairobi dove il marito, il re della Pepsicola, sta compiendo un giro d'affari. Soltanto dopo la proiezione di *La storia di Esther Costello* comprenderemo quanto grande sia stato il suo intuito, quanto saggia la sua rinuncia.

**27 agosto**

La Mostra marcia a pieno ritmo: si comincia alle 10.30 con il primo film della retrospettiva di Mizoguchi, seguito da un film giapponese a colori della sezione informativa cui si contrappone, nel pomeriggio, *Città di notte* di Leopoldo Trieste. (« Consegnamo pure Trieste alla Jugoslavia » è la battuta di turno dopo la proiezione). Sbarca Nicholas Ray mentre clandestinamente Lino Peroni del C.U.C. di Pavia distribuisce agli amici le prime copie di « Inquadrature », un'elegante rivistina in carta patinata che contiene, fra l'altro, un estroso saggio di Pietro Bianchi: « Idea di Nicholas Ray ». Simpatico e cortesissimo, il regista di *Gioventù bruciata* risponde con straordinaria pazienza a tutti e a tutto. Molte domande riguardano, naturalmente, James Dean. « He was a wonderful boy! » dice e non risparmia gli aneddoti. Dopo aver visto per la prima volta, completo, *Rebel without a cause*, Dean gli disse: « Avrei voluto sapere quant'era importante quando lo stavo girando ». E ancora. In casa del regista, Dean conobbe una signora che, durante il « party », tolse da un divano un cuscino e se lo strinse al seno. « Quella signora desidera un bimbo e non può averlo » disse più tardi Dean, ripensando a quel gesto. Era vero. « I giovani sentono queste cose — commenta Nick Ray dagli occhi chiari e tristi — sanno riconoscere quelli che gli somigliano; ciò spiega il loro fanatismo e il fenomeno Dean ».

**28 agosto**

Per evitare la contemporaneità delle proiezioni delle retrospettive e di quelle della sezione in-

formativa, le prime vengono anticipate di un'ora: si comincia a ruminare pellicola alle 9.30. Mentre Heather Sears, la vittima di Rossano Brazzi nel film inglese in programma per domani, tiene una conferenza-stampa con cocktail all'Excelsior, al Doni si discute di Mau Mau e della omosessualità latente nei rapporti tra Rock Hudson e Sidney Poitier nel film *Qualcosa che vale*. Tra gli arrivi di attrici, l'Ansa segnala anche quello di Barbara Hutton e Gustav Machaty, « poeta dell'amor sessuale » e scopritore di Joan Fontaine, annuncia di essere venuto a Venezia alla ricerca di un'attrice non professionista che abbia i requisiti necessari per interpretare la parte che fu di Hedy Kiesler (alias Lamarr) nel prossimo « remake » di *Estasi*.

**29 agosto**

All'Excelsior disastrosa conferenza-stampa di Nick Ray, Paul Graetz e René Hardy su *Vittoria amara*. Si susseguono geniali domande di questo genere: « Scusi, come ha fatto a realizzare quell'inquadratura in cui i due beduini cadono insieme da cavallo colpiti dalla raffica di mitra? » (Ray: « E chi se lo ricorda? »). « Perchè il film, pur essendo di nazionalità francese, è stato presentato in edizione inglese? » (Ray: « E' stato girato in presa diretta in inglese. E non volevo privare il pubblico della voce di Burton »). « Perchè le didascalie in italiano e non in francese? » (Graetz: « La Mostra è a Venezia, in territorio italiano. Un dovere verso il pubblico italiano »). Dopo gli sciovinisti d'Oltralpe, parte all'attacco un fascista locale: « Perchè non si vede un solo soldato italiano in tutto il film? ». Ray: « Non lo richiedevano le esigenze drammatiche del racconto ». « Ma in Libia gli italiani c'erano ». Ray: « Lavoravano nella « troupe » del film ».

Intanto, al Doni, Pietro Bianchi, rivolto a un gruppetto di giovani critici: « Vi lascio pure Brooks; per me tengo Nick Ray». Nella sezione informativa si assiste al massacro argentino di Pirandello in *Todo sera para bien* (« Tutto per bene ») ma ci si rifà la bocca con *Quartiere libero* dell'ungherese Imre Feher che, secondo alcuni, è il più bel film esposto alla Mostra finora. Durante la proiezione di *The Story of Esther Costello* storici fischi e ancor più storiche sghignazzate all'indirizzo del povero Brazzi di cui, peraltro, viene diffusa in ciclostile un'intervista telefonica dalle Haway sui motivi che l'hanno indotto a accettare la parte di Mr. Landi.

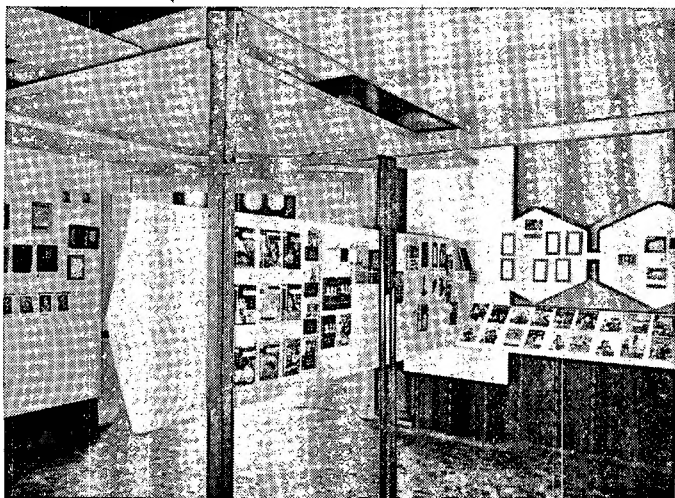
**30 agosto**

Molto interesse suscita la proiezione nella sezione informativa del film polacco *Una ragazza ha parlato* di Wajda, il regista di *Kanal*: è ormai chiaro che nel ripudio dell'estetica zdanoviana Polonia e Ungheria guidano il gruppo. Mentre Jean Pierre Mocky annuncia, nei momenti in cui è lasciato solo da June Cunningham, che tra qualche mese passerà alla regia, il produttore messicano di *Los salvajes* fa, indisturbato, alcune dichiarazioni sul carattere cattolico del suo film. Dopo la proiezione pomeridiana del medesimo, le azioni della Mostra scendono ancora di molti punti ma il fatto non danneggia la cena di gala offerta dalla delegazione messicana nel Giardino delle fontane all'Excelsior. Dopo aver indicato in *La donna del bandito*, *Il diritto di uccidere*, *Gioventù bruciata* e *Vittoria amara* i suoi film preferiti, Nick Ray dichiara di sentirsi molto vicino spiritualmente agli autori del neorealismo italiano.

**31 agosto**

Con *La donna crocifissa* (1954) si conclude la retrospettiva di Kenji Mizoguchi; si ripensa alle confessioni di Grierson e di Visconti che esclusero l'anno scorso *La strada della vergogna* dal Leone d'oro perchè sembrò loro che Mizoguchi fosse troppo ingenuo e poco competente sul conto delle prostitute. Ammannati offre all'Excelsior una colazione ai direttori dei cinque altri Festival europei; Cayatte lamenta che il suo *Occhio per occhio* non possa essere presentato su uno schermo adeguato al Vistavision 70 mm., smentisce le voci su un minacciato ritiro della sua opera e annuncia che il suo prossimo film *La notte e il giorno* con Michèle Morgan e Bourvil sarà girato a Venezia metà a colori, metà in bianco e nero « per rappresentare rispettivamente l'ottimismo e il pessimismo ».

**1 settembre**

Con *Kanal* sono cominciate le proiezioni della sezione commerciale: i divoratori di pellicola senz'obblighi quotidiani esultano. E' una domenica intensa: si passa dai frammenti retrospettivi di Kirsanoff e Dovgenko al parto indolore di Jean Paul Le Chanois. Nella Basilica di San Marco il Cardinale Roncalli, Patriarca di Venezia, celebra la « Messa del cinema » e rivolge agli intervenuti un'allocuzione eloquente e concisa sui rapporti tra il bello e il vero, tra cinema e morale. Il produttore William Perlberg, delegato ufficiale del governo americano, espone il punto di vista dei Mogul hollywoodiani sulla Mostra e sulla formula: la

*Una sala della terza Mostra del libro*

direzione della Mostra dovrebbe avere il diritto di rifiutare qualsiasi film, ma non quello di invitare. Prima della presentazione del film di Castellani, dodici indossatrici dell'atelier di Luciana Angiolillo sfilano, incastonate in Alfa Romeo 1900 nuove di zecca, indossando modelli ispirati ad alcuni film in programma.

**2 settembre**

Come contorno a *Occhio per occhio,* musica: un documentario di Rouquier su Honegger che, nella proiezione serale, viene malamente accolto dal pubblico spazientito, e il lungometraggio *Satchmo the Great* su Armstrong che scatena gli entusiasmi degli « aficionados ». Con una presentazione di Ammannati e una prolusione di Apollonio si apre il secondo convegno sui rapporti tra cinema e teatro. Si apre anche la retrospettiva inglese, curata dal British Film Institute. Lea Massari addolora fotografi e stupisce giornalisti, rifiutando ai primi di esibirsi in costumi succinti e dimostrando ai secondi di possedere un cervello; intanto Eddie Costantine sfarfalleggia con la consueta « mise » marinaresca, Delia Scala sorride, Aldo Fabrizi continua a parlare de *Il maestro,* Henry Fonda circola, la mano nella mano, con Afdera Franchetti, André Cayatte tiene conferenze-stampa e dichiara, in un momento di abbandono, che non esiste mestiere più facile di quello del regista. In serata, tra pioggia scrosciante e lampi abbaglianti, sul loggiato di Palazzo Ducale si tiene il ricevimento della delegazione francese.

**3 settembre**

La setta degli hitchcockiani — ancor piccola in Italia ma agguerrita — accorre compatta alla proiezione di *Blackmail,* film peraltro di estremo interesse che dimostra come già nel '29 il mago Alfredo avesse capito tutto delle possibilità del cinema sonoro. La coincidenza della presentazione di *Un cappello pieno di pioggia* e di *Il grido* offre lo spunto a stimolanti confronti; si riproietta per la terza volta *Patrouille de choc* di Bernard Aubert.

Al Convegno cinema-teatro parla Paolo Stoppa. Accanito bagarinaggio per i biglietti di *Un cappello pieno di pioggia*: si arriva, mezz'ora prima della proiezione

*Luchino Visconti*

serale, a 17 mila lire. Giunti nel pomeriggio, i due giovani figli dell'on. Tambroni, Ministro degli Interni, non trovano posto e si rassegnano a vedere il film all'Arena.

**4 settembre**

Ormai per scegliere i film «da non perdere », bisogna affidarsi all'intuito o alla sorte. Chi, in Sala Volpi, riesce a vedere *Dedecek Automobil* del cecoslovacco Alfred Radok, riporterà a casa lieti ricordi, almeno un'ora di raffinato divertimento anche se *Femmes dans ma vie* dell'egiziano Yehia Chanine riscuote un vivo successo di ilarità, probabilmente non previsto dai suoi autori. Si viene sapere che esiste ancora qualcuno che non ha visto *On the Bowery* perchè la proiezione del medesimo è affollatissima. Satyajit Ray (pronuncia « roi » ma non confondere con Bimal Roy) tiene una conferenza-stampa su *Aparajito,* la delegazione indiana offre un ricevimento, Mario Natale e alcuni inviati milanesi vengono di buon mattino messi in stato di allarme da telefonate provenienti dalla « capitale morale » da dove apprendono che un quotidiano locale del pomeriggio ha dato la notizia delle dimissioni di Ammannati con titolo a nove colonne. Soltanto nel pomeriggio si apprende che il titolo ha un punto di domanda e che la corrispondenza non fa che raccogliere labili voci in circolazione da qualche giorno; il che non impedisce all'ufficio stampa di emettere in serata un comunicato Ansa in edizione straordinaria in cui si smentisce tutto. Al Danieli Elsa Maxwell dà un « party » in onore di Maria Meneghini Callas che ha disertato il Festival di Edimburgo: nella lista delle vivande figurano gli « scampi alla cocotte Sumorov » in ricordo di una celebre cortigiana russa dell'800. Vivacissimo, Marcel Carné parla di un suo film da girare in Giappone, ma pochi gli danno retta.

**5 settembre**

Nella retrospettiva inglese si proietta *Things to come,* un film di fantascienza del '36 che, per motivi misteriosi, cominciò a circolare tre anni fa nei cinema italiani di periferia. In un lungo, piacevole e interessante incontro con i giornalisti, Henry Fonda riesce a smentire la regola secondo la quale le conferenze-stampa si imperniano su domande imbecilli e risposte diplomatiche. Gli arrivi si moltiplicano: Luchino Visconti, Anatole Litvak e David Lean, Esther Williams ed Elsa Martinelli, Giorgio Albertazzi e Franca Bettoja, Alberto Sordi e Alberto Lattuada, gli onorevoli Brusasca e Semeraro. Il Comitato d'intesa del cinema italiano (AGIS, ANICA e ANAC) offre un rinfresco alla stampa.

**6 settembre**

Sul tema « Critica e cronaca cinematografica sulla stampa » parlano in molti frà i quali l'avv. Monaco, presidente dell'ANICA, Mario Gromo, Mario Natale, Mario Verdone, Giancarlo Vigorelli, Domenico Meccoli, Antonio Petrucci, Enrico Rossetti, Goffredo Lombardo. Quest'ultimo sfodera alcune sue vecchie teorie: quella, per esempio, delle recensioni da pubblicare soltanto alcuni giorni dopo le prime. (« Scusi — gli ribatte qualcuno — perchè, invece, non si anticipano le prime? »). Parlano anche Vinicio Marinucci, Luigi Chiarini, Lidio Bozzini dell'Unitalia. Le due parole che maggiormente ricorrono sono: rilancio e collaborazione.

Con la regia di Luchino Visconti, conferenza-stampa dei

quattro produttori di *Le notti bianche*: Franco Cristaldi, Suso Cecchi d'Amico, Marcello Mastrojanni. Luchino Visconti annuncia che il neorealismo è morto con *La terra trema* e che spera di aprire con *Le notti bianche* una nuova via ai giovani registi italiani. Comincia a circolare il termine « neoromanticismo ». Da

*Satyajit Ray*

Bordighera arrivano in aereo seimila garofani di varie tinte, destinati alla decorazione del salone per la serata conclusiva. Belinda Lee, Massimo Girotti e Jacques Sernas parlano ai giornalisti: in sala « Volpi » si replica *Kanal* che eguaglia così il primato di *Patrouille de choc* con quattro proiezioni a richiesta generale.

**7 settembre**

Rari, fortunati e mattinieri osservatori assistono allo spettacolo singolare di Luchino Visconti che, spogliatosi provvisoriamente della corazza di orgogliosa sicurezza ostentata il giorno precedente, cammina nervosamente avanti e indietro nei pressi della sala « Volpi » dove la giuria al completo si è rinchiusa per riesaminare *Le notti bianche*. Misteriose e regali, due maschere formano giovani filologhi o svagati « suiveurs » che, spinti dal ben noto fenomeno dell'automatismo festivaliero, vorrebbero dare un'occhiata all'interno della sala, dalla quale giunge, percettibile unicamente al loro udito esercitato, il ronzio di una proiezione. Fanno le spese dei pettegolezzi giornalieri *La laguna dei desideri*, film greco definito «La terra trema con donne nude » che, pur perseguito con zelante accanimento dai più raffinati, riscuote un vivo successo di ilarità; una rinviatissima conferenza-stampa di Elsa Martinelli nella « sala degli uccelli »; e il solitario malcapitato che, unico tra i seicento giornalisti accreditati, obbedisce al richiamo di una conferenza-stampa offerta dal produttore americano William Perlberg.

La proiezione di *Malva* del povero Vladimir Braun scatena la vena dei calembouristi di professione ma non manca l'inevitabile spirito bizzarro che definisce Zidra Ritenbergs, la bella e aizzosa protagonista del film sovietico, la migliore attrice del Festival. Dal canto suo, rispondendo a un referendum, Gian Luigi Rondi sceglie come migliore attore il cane Caligola di *Un angelo è sceso a Brooklyn*. Uno psicanalista di passaggio improvvisa una breve dissertazione sul gusto dell'umiliazione; non lontano, un purista fa notare agli amici che « malva » significa anche, secondo il Palazzi, « uomo di idee politiche assai moderate ».

Mentre la retrospettiva britannica vien disertata (frammenti di *Henry V, Hamlet, Brief Encounter*), si moltiplicano a ritmo vertiginoso le proiezioni informative e supplementari. C'è chi giura che *Notte di carnevale* di E. Riazanov (U.R.S.S.) vale due volte *Malva*. « Ed è molto più divertente », soggiunge.

**8 settembre**

In una cornice palladiana, all'isola di San Giorgio, si dà la stura agli allori con il film di Brooks dal titolo emblematico: *Qualcosa che vale* che riceve il premio S. Giorgio della Fondazioni Cini. Senza incidenti degni di nota in giuria il premio dell'O.C.I.C. viene assegnato a *Un cappello pieno di pioggia;* più laboriosa e diplomaticamente complessa è la seduta della giuria per il premio Fipresci dove il film di Zinnemann ha molti sostenitori ma un'abile manovra elvetico-tedesca riesce a costituire una maggioranza esigua ma sufficiente su *Aparajito*. Il fenomeno si ripete nel referendum tra gli iscritti al Sindacato dei giornalisti cinematografici per il premio Pasinetti. Zinnemann e Satyajit Ray erano con il medesimo numero di voti alla scadenza dell'ora di votazione. Dopo una polemica oraria tra gli scrutatori arrivano due voti ritardatari (di giornalisti romani, si dice), e il film americano passa il traguardo per primo per due lunghezze.

Mentre l'on. Semeraro, presidente del Gruppo parlamentare dello spettacolo, annuncia che a Castellaneta sarà costruito uno « spettacolare monumento » alla memoria di Rodolfo Valentino, suo compatriota e di Castellaneta glorioso figlio, rapaci giornalisti intervengono alla conferenza-stampa dell'attrice greca Sonia Zoïdes, protagonista di *La laguna dei desideri* che si riproietta una altra volta in uno dei meandri del Palazzo per il diletto degli amatori tra i quali spicca Lo Duca, in perenne caccia di documenti per la seconda edizione del suo volume sull'erotismo cinematografico.

E' impossibile, ormai, tener dietro a tutto: proiezioni, conferenze, cocktails si accavallano ma tutti pensano, nel segreto del cuore, soltanto alla partenza e non parlano che di leoni. Qualche sprazzo ancora dopo la proiezione pomeridiana di *Porte des Lilas* (« Che cos'è di tenero quel film! — dice all'uscita una nota « columnist » — ma in fondo è amaro. ») e due ore dopo, inatteso, il comunicato dell'Ansa con il verdetto della giuria in una stesura esemplare. L'accoglienza è tranquilla ma esulta il solitario partigiano della lettone Zidra, inopinata vincitrice della Coppa Volpi all'unanimità.

Nonostante l'alleggerimento della cerimonia, non tutto va liscio alla premiazione. Mentre il direttore Ammannati legge con dizione antiviscontiana (cioè senza sottolineature di tono) il verdetto, la bionda Emma Danieli si dà da fare per intervistare il gigantesco regista di *Aparajito* che risponde in inglese a domande in italiano. Soltanto i conoscitori della britannica lingua si accorgono che le risposte sono sbagliate cioè fuori tempo. La confusione della serafica presentatrice tocca l'acme alle prese con il sarcasmo arroventato di Luchino Visconti al quale rivolge la domanda più idiota che mente di funzionario radiofonico poteva escogitare: « A quale città si è ispirato per la scenografia del suo

film? ». Poi il noto regista si cimenta nel tiro al bersaglio contro il collega indiano (« Considerando come sono andate le cose, preferisco fare l'indiano ») e contro René Clair (« Se il leone è d'argento, il silenzio è d'oro »). L'« exploit » polemico è accolto da scroscianti applausi dei consueti scriteriati.

Registrano i cronisti che l'unico premio accolto senza dissensi è quello per Anthony Franciosa. All'uscita s'ode Mario Natale che, rivolto ad Ammannati, dice: « Ti assicuro, non mi aveva detto niente! » (Il solerte capo-ufficio stampa della Mostra è anche capo-ufficio stampa della Vides, produttrice di *Le notti bianche*). La XVIII Mostra si conclude, come vuole la tradizione, sulle terrazze dell'Excelsior con il ricevimento offerto, a nome del governo, dal Sottosegretario on. Raffaele Resta. Si discute, si mangia, si beve. Si beve, soprattutto, come dimostra Ester Williams che per quasi unora si esibisce come cantante insieme a una scatenata orchestra con grave e rumoroso disappunto dei ballerini.

## Altri premi a Venezia

La giuria dell'Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.) — composta da Emilio Lonero, presidente (Italia), J.A.V. Burche (Inghilterra), Pascual Cebollada (Spagna), Emanuel Flipo (Francia), Pierre Franzidis (Egitto), Georg Gerster (Svizzera) e Yvonne de Hemptinne (Belgio), consulenti ecclesiastici Ch. Reinert (Svizzera) e G. Sénécal (Canadà) — ha assegnato il premio al film *A Hatful of Rain* (*Un cappello pieno di pioggia*) di Fred Zinnemann (U.S.A.). Il gran premio fra tutti i film premiati dall'O.C.I.C. nei vari Festival internazionali cinematografici del 1957 è stato assegnato al film *Un condanné à mort s'est échappé* di Robert Bresson (Francia).

* * *

La giuria della Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI) ha assegnato il suo premio al regista Satyajit Ray per il film *Aparajito* (India).

* * *

Il referendum dei giornalisti iscritti al Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani per l'assegnazione del premio « Pasinetti » al miglior film straniero ha visto vincitore *A Hatful of Rain* di Fred Zinnemann (U.S.A.).

* * *

La giuria del premio « San Giorgio » — composta da Francesco Carnelutti, presidente, Piero Gadda Conti, Arturo Danusso, Alberto Musatti e Bruno Saetti — ha assegnato il trofeo al film *Something of Value* (*Qualcosa che vale*) di Richard Brooks (U.S.A.). Le statuette di San Giorgio sono andate inoltre al film norvegese *Toya* per la categoria film per ragazzi e al film francese *Pelerins de Chartres* per la categoria film documentari.

* * *

La giuria della prima Mostra internazionale del Cinegiornale d'attualità — composta da Tommaso Fattorosi, presidente (Italia), Miguel de Echarri (Spagna) e Vittorio Sala (Italia) — ha premiato il Giornale d'attualità produzione Polygoon (Olanda) ed ha assegnato dei diplomi ai Cinegiornali « Attualità spagnola » produzione Nodo (Spagna), « Attualità » produzione Gaumont-Actualités (Francia), « Cronache del mondo » produzione G.L.M. (Italia). E' stata attribuita una menzione speciale al « Notiziario Yomuri » produzione Yomurikokusa (Giappone), mentre è stato segnalato « Cinecronaca » produzione Seca (Italia).

* * *

La Gondola, premio internazionale C.I.D.A.L.C. 1957, è stata assegnata per i film per ragazzi a *Tatchan* (Giappone) con menzioni speciali a *Les dons magiques* (Polonia), a *Toya* (Norvegia) e a *Angelo custode* (Italia); per i documentari a *Fleuve Dieu* (Francia), con menzioni speciali a *Les frères en tricot* (Cecoslovacchia) è a *Jour Into Spring* (Gran Bretagna).

* * *

Il premio Cendrillon di Sonika Bo, istituito nel decimo anniversario del primo Congresso internazionale del cinema per ragazzi, è stato assegnato a *La taupe a eu enfin sa barboteuse de toile!* (Cecoslovacchia); un premio speciale è andato a *Tatchan* (Giappone) e una menzione speciale a *Angelo custode* (Italia).

* * *

SITUAZIONE PRODUTTIVA IN U.S.A. — La produzione cinematografica statunitense nella prima metà del 1957 ha registrato un aumento del 10 per cento in confronto a quella dello stesso periodo del 1956. Le grandi case cinematografiche hanno completato ottantanove film rispetto ai novantaquattro dello scorso anno. Ma i produttori indipendenti hanno più che compensato la diminuzione realizzando sessantasei film in confronto ai quarantasei dello stesso periodo del 1956. La diminuzione nel numero di film prodotti dalle grandi case cinematografiche è attribuibile alla sospensione della produzione della RKO e della Republic. Nel 1956 la RKO produsse infatti quindici film, mentre sino a questo momento non ne ha realizzato alcuno. Due case cinematografiche hanno invece registrato un considerevole aumento nell'attività produttiva: la Twentieth Century Fox ha infatti realizzato diciassette film, sette in più di quanti ne aveva realizzato nello stesso periodo dello scorso anno; la Warner Brothers ne ha completati dieci, rispetto ai sei della prima metà del 1956. Il maggior problema nel campo della produzione cinematografica è presentemente quello dell'assegnazione dei ruoli, in quanto si è riscontrato che le maggiori attrici di Hollywood sono riluttanti ad apparire in film senza altri noti attori ed attrici. Spesso le negoziazioni per la formazione di un « cast » sono complicate al punto che i piani di produzione vengono sensibilmente ritardati.

# Qualcosa che manca

*di MICHELE LACALAMITA*

*La diciottesima Mostra internazionale d'arte cinematografica ha esaurito il suo nutrito programma: Mostra "grande", cioè la competizione dei lungometraggi, Mostre "piccole", dedicate ai cortometraggi e ai film specializzati per ogni categoria, retrospettive, dedicate al film inglese e ad alcuni registi recentemente scomparsi (Mizoguchi, Dupont, Ophüls, Kirsanoff e Dovgenko), sezioni informative, rassegna internazionale del libro e del periodico cinematografico, convegni, raduni. Alcune di queste manifestazioni si sono svolte in collaborazione con organismi nazionali ed internazionali particolarmente idonei ad offrire un contributo specifico di studi e di esperienze. Il Lido di Venezia è stato, quindi, per un mese all'incirca, uno schermo panoramico vasto e molteplice di opere cinematografiche passate e presenti, di idee, di incontri, di interessi culturali e commerciali.*

*E adesso facciamo il nostro punto. Meno sintetico, meno diplomatico e meno esortativo di quello della giuria, ma altrettanto libero, nella sostanza, vorremmo dire altrettanto "clairiano".*

*La giuria della Mostra d'arte cinematografica, con una deliberazione presa a maggioranza, ha assegnato il Leone d'oro al film* Aparajito (L'invitto) *di Satyajt Ray (India), richiamandosi all'articolo del regolamento che impegna la Mostra a segnalare i film testimonianti un reale progresso del cinema come mezzo espressivo; ha premiato* Le notti bianche *di Luchino Visconti (Italia) con il Leone d'argento, e con le Coppe Volpi per l'interpretazione l'attore Anthony Franciosa (U.S.A.) di* Un cappello pieno di pioggia *e l'attrice Zidra Ritenbergs (U.R.S.S.) di* Malva.

*Ignoriamo quali siano stati i criteri di giudizio adottati dalla Giuria (che ci trova consenzienti nell'assegnazione dei primi tre premi e del tutto dissenzienti sull'assegnazione del quarto alla pro-*

*tagonista di* Malva, *che non regge alcun confronto nè con la madre di* L'invitto, *nè con Eva Marie Saint di* Un cappello pieno di pioggia, *nè con Maria Schell di* Le notti bianche); *ma, se ci fosse concesso argomentare partendo dalle impressioni suscitate un po' in tutti dai risultati delle votazioni, dovremmo concludere che tali criteri non sono stati prevalentemente estetici bensì — come dire? — geo-politici, e quindi forzatamente frutto di compromessi. Tanto che la giuria, presieduta da René Clair (spirito cartesiano e poeta della libertà), ha messo punto al proprio ingrato lavoro augurando "che per l'avvenire la Commissione selezionatrice possa scegliere i film tenendo presente il solo valore artistico ed escludendo ogni considerazione di carattere nazionale o commerciale".*

*Abbiamo definito "clairiano" il punto della giuria sulla diciottesima Mostra, pensando al mondo poetico che il regista francese ha offerto agli uomini, attediati e stanchi da tante delusioni e contrarietà. Un mondo nel quale dovrebbero essere possibili anche mostre in cui l'arte rimane libera e disinteressata, in cui la polemica non si avvilisce mai a passione di parte, in cui il denaro non è tutto e la speculazione finisce regolarmente sconfitta di fronte alla verità, alla bellezza e alla bontà dell'arte. Il rilievo della giuria ha costituito una specie di sigillo, di autorevole autenticazione delle numerose e vivaci critiche cui inviati dei quotidiani, dei settimanali e dei periodici specializzati hanno sottoposto la Mostra veneziana. Autenticazione che ha confermato un po' tutti nel proprio giudizio negativo della manifestazione e che ha spinto anche i pochi ottimisti a riproporre le riserve avanzate ma non dimostrate.*

*La critica, con una unanimità sorprendente, riconosce al direttore della Mostra il merito di essersi battuto per contenere ulteriori deformazioni cui il Festival poteva andare incontro, e di avere approntata una organizzazione varia e molteplice delle numerose iniziative; ma, con altrettanta sorprendente unanimità, addebita al Governo italiano e ai suoi organi un passivo atteggiamento di attesa di fronte alle diffidenze, agli ostacoli, alle intransigenze delle singole o confederate produzioni concorrenti e, quindi, un atteggiamento di disfattismo di fronte alla Mostra "d'arte". Quest'ultimo, più che un giudizio critico, ha l'aria di un pregiudizio, dovuto forse alla sfavorevole condizione di chi è costretto dall'urgenza di valutazioni immediate a rinunciare a documentazioni realmente approfon-*

*dite. Mentre anche noi riconosciamo alla direzione della Mostra i suoi innegabili meriti, non possiamo invece condividere tale pregiudizio, testimoni come siamo delle discussioni promosse dal Governo per la innovazione della formula veneziana e delle iniziative da esso prese a sostegno degli obbiettivi della Mostra (compresi quelli odierni).*

*Le cause del bilancio deludente della diciottesima Mostra sono state variamente indicate. Secondo alcuni sono intrinseche alla Mostra stessa: "i festival hanno fatto il loro tempo", "la formula di Mostra d'arte è astratta e senza senso"; o sono relative alla applicazione, che sarebbe risultata parziale, inadeguata e male strumentata, della formula 1956. Secondo altri sono estrinseche, e cioè la "ostilità e diffidenza di certi gruppi produttivi", la "mediocrità della produzione cinematografica che si rispecchia nella mediocrità della Mostra", perfino... "la mancanza di mondanità"! Secondo noi queste vivaci critiche, che sono riuscite a creare attorno a Venezia un clima di eccitato interesse non placato neppure dalla mediocrità delle opere proiettate, sembrano offrire più una animata discussione sulla "formula" che una unitaria soluzione del problema di Venezia. Tanto che se esse dovessero ancora durare si potrebbe parlare di un Festival della Formula, piuttosto che di una Mostra d'arte.*

*A noi pare che mirare a una riforma della formula non significhi fare la riforma della Mostra d'arte. Come pure proporsi di scegliere un numero limitato di opere cinematografiche non significa poterne realmente disporre senza aver fatto prima i conti, fino agli spiccioli, con chi (nazioni o industrie partecipanti) deve concedere le opere stesse. La verità è che, una volta individuata la formula della "Mostra d'arte", si credette d'avere realizzata la riforma, accantonando di colpo i problemi di politica cinematografica, di strutture e di rapporti con le cinematografie straniere — problemi che erano emersi numerosi e complessi persino da quella frettolosa ed empirica elencazione di impressioni, che aveva preceduto il lancio pubblicitario della riforma.*

*Il problema "riforma della Mostra d'arte" andava, in effetti, impostato ed esaminato su tre punti. Primo: su una determinata politica di sviluppo cinematografico all'interno e sul rapporto preesistente o da creare fra questa politica e quella degli organismi concorrenti (da questa base la riforma doveva trarre i suoi orientamenti*

*per le debite scelte); secondo: su un determinato insieme di strumenti di individuazione, di conoscenza e di selezione; terzo: infine sulla formula, che doveva servire a regolamentare e quasi a coronare l'indirizzo e il programma.*

*Alla luce di questi criteri sarà facile dedurre che se empirica o, peggio, disordinata e quindi instabile sarà la politica cinematografica, instabile sarà l'ordinamento dei mezzi di selezione (sarà, per esempio, quale lo vorrà il più forte — la Federazione internazionale dei produttori); del pari la formula risulterà zoppicante nella sua applicazione. I bilanci deludenti così saranno inevitabili. Nè si potrà pretendere che un uomo, sia pure molto dotato, riesca da solo a sopperire alle più organiche mancanze. Ciò significherebbe confondere la riforma con l'attivismo organizzativo, e, praticamente, affidarsi al caso. Va da sè che quando ci si rimette al caso, possono venir fuori buone Mostre se i buoni film abbondano, come può venire fuori "er pasticciaccio brutto", qualora i buoni film siano reperibili soltanto mediante la ricerca e l'instaurazione di nuovi rapporti di politica cinematografica. Riforma, in effetti, significa proprio questo: ricerca e sperimentazione e istituzione di nuovi rapporti, di rettificati metodi e, in conseguenza, attenuazione di rischi.*

*La Mostra di Venezia nacque con una sua organicità. Ad una politica di sviluppo cinematografico in senso nazionale corrispondeva una struttura di competizioni "olimpioniche", sia pure assurde; ad una politica di snobistica concessione di libertà di critica ben serviva il campo neutro del Festival cinematografico, che dava sfogo a molte energie represse; ad una politica di diffusione del cinema come mezzo di propaganda, ben corrispondeva la pubblicità di film belli. E la formula politico-turistico-mondana era, tutto sommato, adeguata a quella realtà. Che però è stata radicalmente mutata, se non addirittura capovolta, dai tempi.*

*La crisi della Mostra d'arte, oggi, non consiste nelle casuali oscillazioni di prestigio, ma nella mancanza di una sua chiara ispirazione di fondo — ispirazione che potrebbe identificarsi ma potrebbe anche divergere da quella implicita nella formula attuale. A tale ispirazione, una volta chiarita, dovrebbero adeguarsi gli strumenti di segnalazione ed i rapporti internazionali.* In altre parole, secondo noi c'è qualcosa che manca, e questo qualcosa è precisamente la riforma. *Difatti, dal dopoguerra ad oggi, è mancato un*

*programma di sviluppo del cinema italiano; sono mancati tentativi di rapportare la giovane industria italiana a quei gruppi produttivi che, all'estero, realizzano opere autentiche e nuove; sono mancati conseguentemente gli scambi capaci di garantire, per esempio, a Venezia di diventare il vero punto di incontro del migliore cinema del mondo e dei suoi protagonisti. Ancora sono mancati e mancano criteri culturalmente corretti di individuazione, di conoscenza e di scelta di buoni film e, in particolare, di film per ragazzi, di film di attualità, di documentari, di film cosiddetti d'arte, tutti generi questi che sono poi il campo di affermazione delle nuove leve artistiche e le risorse più autentiche per un rinnovamento degli interessi cinematografici.*

*Una tale scelta, unitariamente intesa, mentre nel mercato interno riuscirebbe a correggere il falso atteggiamento psicologico del pubblico e dei produttori (causa-base della crisi del cinema) male abituati a preferire vecchi motivi di provincialismo, di qualunquismo, di esaltazione nazionalistica e di sesso a motivi d'arte e di cultura congiunti, permetterebbe di sottoporre, in sede di Festival, tutte le forme del cinema — dai film a soggetto ai documentari, eccetera — ad un unitario giudizio capace di tener conto, senza contrapporli, dei motivi culturali, morali ed estetici presenti nelle opere. Alla scuola di siffatta esperienza si svilupperebbe negli spettatori il gusto, oggi assai raro, della qualità, e gli stessi giudizi della critica, difficili per loro natura, soprattutto quando si tratta di valutare opere provenienti da culture spesso diversissime fra loro, non potrebbero che affinarsi e divenire sempre più proprii.*

*Abbiamo elencato le carenze organiche della Mostra. Non abbiamo parlato di tecnica organizzativa, perchè essa è scelta di mezzi idonei e funzionali rispetto a un determinato obbiettivo, che deve pre-esistere. Mancando la riforma, è inutile parlare della sua organizzazione. Se la riforma dovesse rimanere una grossa parola o ridursi alla buona intenzione di una persona o di un gruppo di persone, non bisognerebbe scandalizzarsi della dichiarazione di William Perlberg, delegato ufficiale degli Stati Uniti a Venezia. Quando Perlberg rifiuta alla Mostra il diritto di invitare i film ed esorta a valutare la bontà del film d'arte su tre criteri: abilità, esperienza ed originalità, egli fa la sua politica. A questa politica la*

*cinematografia italiana ha liberamente aderito ed a questa esperienza cinematografica liberamente chiede i suoi prodotti.*

*Non manca però chi continua a sostenere fermamente che, date le buone intenzioni e l'attuale formula regolamentare, dovrebbe essere possibile, anche nelle annate magre, organizzare una buona Mostra, sperimentando pazientemente nuove vie e nuove forme organizzative (dalla creazione di un nucleo di rappresentanti culturali esteri per la individuazione dei migliori film alla scoperta di un nucleo di diplomatici d'arte, amici potenti, per la concessione dei film, alla prudente utilizzazione dei rapporti esistenti tra Governo ed associazioni professionali italiani e Governi ed associazioni professonali esteri). Noi, per non sembrare pessimisti a tutti i costi, conveniamo con costoro, precisando però che queste esperienze, se condotte con rigore finalistico e senza dispersioni, potrebbero, al massimo, essere una nuova occasione per collaudare ulteriormente la paziente opera del direttore e per riproporre, in termini sempre più chiari, l'urgenza e la necessità di una riforma. L'essenziale però, conviene ripeterlo, è non confondere l'attivismo organizzativo con la riforma, che manca.*

Avvertiamo il lettore che un incidente per fortuna non grave, ma che ha costretto per qualche tempo all'immobilità subito dopo la XVIII Mostra del cinema il nostro inviato Giambattista Cavallaro, che avrebbe dovuto recensire i film in concorso, ha provocato un mutamento negli incarichi dei servizi da Venezia, come risultavano dalla « manchette » pubblicata in prima pagina del n. 9 di « Bianco e Nero » (dove già per un errore tipografico appariva affidato a Cavallaro, anzichè a Fernaldo Di Giammatteo, la nota sul lavoro della Commissione di selezione). Così il servizio sui film in concorso è stato affidato a Ernesto G. Laura e quello sulla retrospettiva del film inglese a Giuseppe Ferrara. (*N. d. R.*).

# La scelta dei film

*di FERNALDO DI GIAMMATTEO*

La giuria della XVIII Mostra ha motivato così l'assegnazione dei premi: « L'articolo 1 del regolamento dice che la Mostra internazionale d'arte cinematografica ha lo scopo di segnalare le opere il cui valore sia tale da testimoniare un reale progresso della cinematografia, quale mezzo di espressione artistica. La giuria ha constatato che alcuni dei film selezionati non corrispondevano a tale definizione ed esprime pertanto il suo rammarico di non aver potuto trovare in quelle opere i segni di un reale progresso della cinematografia. La giuria si augura che per l'avvenire la commissione selezionatrice possa scegliere i film tenendo presente il solo valore artistico ed escludendo ogni considerazione di carattere nazionale o commerciale ». Inoltre, per espresso desiderio del direttore della Mostra, il presidente della giuria, René Clair, ha formulato alcuni suggerimenti per gli anni prossimi, proponendo tra l'altro di sopprimere « la differenziazione tra film scelti e film invitati ». « La commissione artistica dovrebbe avere il diritto di scegliere un massimo di 14 film qualunquè sia la loro origine ed anche se più di uno di questi film provenisse da un solo paese. La qualità artistica dei film scelti e non la loro nazionalità dovrebbe essere la sola a contare ». Il documento conclude così: « La giuria non spronerà mai abbastanza la direzione della Mostra a dar prova di fermezza nei rapporti con i paesi e soprattutto con le associazioni nazionali qualificate in merito alla selezione dei film. Non bisogna esitare a ricordare in ogni occasione che la Mostra non è una fiera commerciale. La missione della Mostra è di incoraggiare i progressi della cinematografia come mezzo di espressione artistica. E' appunto questo che le ha valso, dalla sua fondazione in poi, il prestigio mondiale che essa deve conservare ».

In queste parole c'è la sintesi della XVIII edizione di una Mo-

stra in crisi. Vi sono inoltre idee che parrebbero (e dovrebbero essere) ovvie, ma che ovvie — allo stato dei fatti — non sono. V'è infine il peso, che ci si augura decisivo, di una grande autorità in materia: la voce di René Clair. Manca soltanto l'essenziale: un cenno ai modi con cui la scelta di quest'anno, il secondo della « nuova formula », è stata fatta, ossia la ragione storica e documentata della nuova, più grave, crisi. Senza di essa, ogni suggerimento diventa astratto. Autorevolissimo, ma inutile. Perciò si può dire che l'opera della commissione artistica — di cui ora parleremo — è rimasta monca di una parte fondamentale. Alludiamo al rapporto conclusivo da redigere prima che la Mostra avesse inizio.

Indicando questa mancanza, segnaliamo indirettamente il difetto che ha viziato l'idea stessa dell'istituzione di un comitato di scelta. In poche parole, la preoccupazione diplomatica e la successiva tendenza al compromesso. La « rivoluzione » che precedette il festival dell'anno scorso (riduzione del numero dei film, principio della scelta da parte della Mostra, soppressione della maggior parte dei premi) fu drastica solo in apparenza. Alla prima occasione era pronta ad ammorbidirsi. Non vogliamo sostenere che in linea di principio, e conoscendo lo strapotere delle associazioni dei produttori, tale implicita flessibilità fosse un errore. Constatiamo solo alcuni fatti e ne esaminiamo le conseguenze. La più importante delle quali è che la « rivoluzione » era nata per contraddire se stessa ed annullarsi.

Visti i risultati della edizione 1956, si fece strada negli ambienti responsabili l'idea che con i produttori bisognava venire a patti. Non era una novità. Già l'anno scorso si era venuti a patti, ma disordinatamente, caso per caso, con spirito di avventura. Questa volta — ecco la differenza — si doveva trattare globalmente, per stabilire un accordo che valesse una volta per tutte. Nei primi mesi del '57 si ebbero numerosi incontri fra la direzione della Mostra ed esponenti della Federazione internazionale delle associazioni dei produttori. L'atmosfera era tesa, i produttori si mostravano seccati e intransigenti (soprattutto la M.P.E.A. americana e gli inglesi) nel richiedere una radicale trasformazione del regolamento. In caso di rifiuto, erano intenzionati ad andare sino in fondo, sino al punto da negare il riconoscimento ufficiale a Venezia. A poco a poco la Mostra cedette. Si gettarono le basi di un compromesso che prevedeva l'accoglimento obbligatorio di dieci film (di dieci paesi diversi) scelti fra quelli indicati dai produttori e l'invito di cinque film su giudi-

zio della commissione, con la clausola però che tali film appartenessero a nazioni già presenti a Venezia nel gruppo delle dieci opere di cui sopra.

Accettate dalla Mostra, queste condizioni (che capovolgevano la « formula » 1956) avevano ancora il torto di non riuscire completamente gradite a tutte le associazioni dei produttori. La stipulazione dell'accordo fu rimandata al mese di maggio, a Cannes, dove si sarebbe tenuto il congresso della Federazione. Qualche giorno prima che ciò avvenisse, si riunì per la prima volta a Roma (con un ritardo enorme) la commissione artistica. L'anno precedente si era parlato di ritardo, perchè la commissione aveva iniziato i suoi lavori in febbraio. A Cannes la direzione della Mostra si trovò sola a scontrarsi con i produttori. Posizioni di forza alle spalle non ne aveva, e non poteva d'altra parte basare il suo « gioco » su alcuna posizione di politica cinematografica, perchè oltretutto era in pieno svolgimento la crisi governativa italiana. Alla prova dei fatti, inoltre, si vide che gli stessi produttori italiani presenti al congresso propendevano assai più per le tesi della Federazione che per quelle di Venezia. Così si giunse all'accordo, nella peggiore situazione possibile. La mostra desiderava appianare i contrasti, allo scopo di stabilire (anche a costo di gravi sacrifici) rapporti amichevoli con i produttori; la Federazione intendeva approfittare del momento favorevole, per stroncare definitivamente le velleità « autonomistiche » del festival. L'accordo peggiorò ancora i termini del compromesso: i dieci film delle « rappresentative » nazionali dovevano essere scelti in « rose » strettamente condizionate (ogni nazione avrebbe inviato un certo numero di film con un ordine di successione: primo, secondo, terzo, eccetera; e non si sarebbe potuto scegliere, putacaso, il secondo senza accettare anche il primo); i film invitati si riducevano da cinque a quattro. L'unico vantaggio — in realtà vano — consisteva nel fatto che scompariva la clausola limitatrice nella scelta degli invitati: ora li si sarebbe potuti scegliere ovunque, e non più solo fra quelli delle nazioni che presentavano i dieci film per così dire « ufficiali ». O accettare queste condizioni o vedersi rifiutare il riconoscimento della Mostra da parte della Federazione dei produttori.

Questo sarebbe stato il momento della vera « rivoluzione ». Difficile dire che cosa sarebbe successo se la Mostra avesse rifiutato di piegarsi. I produttori avrebbero negato davvero il riconoscimento (con la conseguente proibizione di assegnare premi e l'inevitabile

boicottaggio su scala internazionale)? Forse sì, ma non è certo. In ogni caso, ci si può domandare se la biennale sarebbe stata in grado di allestire la diciottesima edizione anche senza il riconoscimento. E ci si può domandare, ancora, quali ripercussioni avrebbe avuto il gesto clamoroso di una Mostra di tanto prestigio come quella veneziana. Chi poteva escludere ripercussioni più dannose per i produttori che per Venezia? Il festival lo si sarebbe organizzato egualmente, vi avrebbero partecipato parecchie nazioni (per esempio Giappone, India, Messico, probabilmente la Spagna, qualche paese dell'est europeo) e un buon numero di produttori indipendenti (anche americani e inglesi), oltre l'Italia. Ma per far questo, ripetiamo, la Mostra avrebbe dovuto essere sostenuta da una posizione precedentemente e ufficialmente concordata, di cui, per i vari motivi detti (ed anche per ragioni economiche connesse alle co-produzioni), non potè disporre.

Confortata da tale viatico, la commissione artistica si mise al lavoro. Le restavano alcune speranze. Per esempio, che le nazioni intervenissero numerose, consentendo una più ampia scelta (in base al compromesso di Cannes, si sarebbero potuti eliminare tutti i film di una nazione, a patto di raggiungere il numero di dieci « ufficiali » includendo altre nazioni); oppure che qualche paese fosse così ragionevole da non irrigidirsi sull'ordine di successione e da lasciar scegliere ai commissari con una certa larghezza. Per il resto, il panorama era completamente buio. Il tempo ristretto — meno di tre mesi — non avrebbe favorito quella paziente opera di persuasione che ci si riprometteva. E poi, persuadere chi? Stati Uniti, Francia e Gran Bretagna fecero sapere che si sarebbero attenute strettamente all'accordo e dimostrarono fin dall'inizio che non avevano alcuna fretta di segnalare i film scelti. Gli altri paesi si divisero in due gruppi: da una parte quelli che dichiaravano di non possedere film degni di rilievo o film pronti (Svezia, Grecia, Ungheria e altri); dall'altra quelli che palesavano vari gradi di buona volontà (India, Giappone, Messico, URSS, Jugoslavia, Polonia, Spagna, Germania federale, Olanda).

L'unico punto di appoggio iniziale fu l'indiano *Aparajito* di Ray, richiesto dalla Mostra e subito inviato. L'India, dunque, non si irrigidiva. Su questa linea le tenne dietro, poco dopo, il Giappone, che presentò alcune opere di buona qualità. Il Messico, intanto, segnalava *Los salvajes* di Baledon e *Tierra de hombres* di Rodri-

guez. L'URSS comunicava di voler iscrivere un solo film, *Ilja Muromez* di Ptuscko. L'Olanda spediva prontamente un mediocre film che non poteva essere preso in considerazione. La Polonia iscriveva *La vera fine della seconda guerra mondiale* di Kawalerowicz. La Spagna informava di trovarsi in difficoltà. La Jugoslavia notificava *Samo Liudi* di Bauer, mentre la Germania avvertiva che l'apposita commissione nazionale di scelta si sarebbe riunita soltanto in luglio. L'Italia, infine, metteva a disposizione *Il grido* di Antonioni, *I sogni nel cassetto* di Castellani e *Notti bianche* di Visconti.

Comunque fossero andate le cose, era evidente che non esistevano grandi possibilità di manovra. Per di più, i rapporti della Mostra con l'esterno apparivano nuovamente ostacolati da quello che era stato forse lo scoglio più grosso dell'edizione 1956 (e, naturalmente, anche di quelle precedenti): la presenza continua, quasi *esclusiva*, della « via » diplomatica. E' accaduto che tutti i contatti con le cinematografie straniere non seguissero la via diretta (l'unica logica) Mostra-produttori o Mostra-associazioni dei produttori, ma le vie indirette ed eteronome degli uffici culturali delle varie ambasciate accreditate presso la Repubblica italiana. Chi non conosce il meccanismo della diplomazia internazionale non può forse comprendere quanto sia irto di difficoltà un simile procedimento. Valga il caso della Polonia. Visto il film di Kawalerowicz e ritenutolo espressione inefficace d'un gusto cinematografico superato, la commissione manifestò all'ambasciata il desiderio di conoscere altri film polacchi, nella speranza che fosse possibile allargare la ricerca e concluderla positivamente. L'ambasciata rispose che non aveva la facoltà di modificare le disposizioni ricevute da Varsavia. Si provò a insistere, più volte; trascorsero alcune settimane, ma senza risultato. (E si noti che la Polonia non subiva gli interessi da cui erano guidati i produttori occidentali nell'insistere sulle selezioni nazionali vincolanti).

Stati Uniti, Francia e Gran Bretagna presentarono i loro « capigruppo »: *Something of Value* di Richard Brooks, *Oeil pour oeil* di André Cayatte e *The Story of Esther Costello* di David Miller. Gli Stati Uniti inviarono anche altri film — i successivi in graduatoria — ma con l'atteggiamento di chi sia conscio di compiere solo un atto di gentilezza, ben sapendo che per nessuno di essi sarebbe scattato il meccanismo previsto dall'accordo di Cannes. Francia e Gran Bretagna, al contrario, non si preoccuparono nemmeno di questo.

Presentavano un solo film; quello solo si doveva accettare o respingere. Furono esercitate cortesi pressioni sulle autorità governative e sui produttori dei due paesi. Niente da fare.

Nella pattuglia degli « arrendevoli » si erano finora schierati l'India, il Giappone e il Messico (quest'ultimo relativamente). Vi si aggiunse anche, qualche tempo dopo, l'URSS. Dinanzi ai dubbi espressi dalla commissione sulla dignità artistica di *Ilja Muromez,* l'inviato a Roma dell'organizzazione cinematografica sovietica accondiscese, sotto la sua responsabilità, a mostrare un altro film, che la commissione stessa aveva segnalato: *Karnavalnaia noci* di Ryazanov. Si trattava di un'opera satirica abbastanza gustosa, ma realizzata senza levità di stile. Non c'era altro? L'inviato sovietico assentì per la seconda volta; si sarebbe potuto provare con *Malva,* un film che Vladimir Braun aveva ricavato da un racconto di Gorki.

Un altro piccolo passo avanti, subito controbilanciato da un paio di problemi difficili: la Spagna con *Un angel pasó por Brooklyn,* del mite ma pulito Ladislao Vayda, e un film prodotto in Francia da Paul Graetz ma ufficialmente ignorato dai francesi, *Amère victoire* di Nicholas Ray (se non altro un'opera intelligente). Restavamo comunque sempre in zona di acque basse. Tanto più che era già avvenuto anche quello che potremmo chiamare il consueto e unico viaggio all'estero dell'intera commissione, sempre a Parigi. Era servito per esaminare un film « obbligatorio » — *Oeil pour oeil* — e per rendersi conto dell'ottimo livello artigianale della cinematografia statunitense, con la visione di un film che di lì a poco sarebbe giunto in Italia, *A Hatful of Rain,* tratto dalla commedia di Michael Gazzo con una nitida regìa di Zinneman.

Non v'è molto altro da raccontare. Continuarono le insistenze della direzione per « sbloccare » la situazione dei tre grandi, Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia. Si scontrarono, ogni volta, con la cortesia formale degli americani, il silenzio degli inglesi e una crescente irritazione francese. L'unica nota lieta di questo periodo fu la conclusione delle facili trattative con i giapponesi, i quali accettarono che due loro film — *Ubaguruma* di Tanotaka Tasaka e *Kumonosu-Dju* di Akira Kurosavá — entrassero nella «rosa» definitiva, lasciando la commissione arbitra di stabilire quale dei due dovesse essere il « selezionato » e quale l'inviato. Mentre si attendevano ancora notizie dai tedeschi — quest'anno insolitamente riser-

vati — e si avvicinava la scadenza dei lavori, si poteva fare una constatazione: erano così pochi i paesi partecipanti, e così discutibile il valore dei film presentati, che sarebbe stato difficile persino raggiungere il numero di dieci « selezionati » in rappresentanza ufficiale delle rispettive nazioni. Anche includendovi la Germania, l'elenco comprendeva Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia, Messico, Spagna, Polonia, URSS, Italia, Jugoslavia, Olanda, Germania federale, India, Giappone. Non esistevano peraltro prospettive più ampie neppure per gli eventuali film da invitare. Insomma, nonostante i buoni rapporti formali instaurati fra la Mostra e le associazioni dei produttori, il programma veneziano rischiava di apparire ancor più magro dell'anno precedente. Non azzardiamo alcuna opinione su ciò, perchè troppi elementi ci sfuggono, ma non riusciamo a nascondere il cospetto che le generose concessioni abbiano ottenuto l'effetto opposto a quello sperato, assicurando alla Mostra non l'amicizia ma l'avversione e la diffidenza dei produttori. In termini volgarmente commerciali (e non fuori luogo, ci sembra): più dai e meno ti ringraziano.

Nella riunione finale che si tenne al Lido, tutti questi problemi si riaffacciarono perentoriamente. Visti gli ultimi film nella saletta Volpi (*Malva, Samo Liudi,* i due messicani e altri) si potè affrontare la questione della scelta. Mancava soltanto il film tedesco, annunciato — *Robinson soll nicht sterben* di Joseph von Baky — ma non giunto. Non ripetiamo le cose note, ricordiamo soltanto le alternative dinanzi alle quali si trovò la commissione. Ci asteniamo anche da ogni giudizio, perchè non ci spetta la facoltà di giudicare in questa sede. Scelto, fra i due messicani, *Los salvajes,* lo si dovette porre in ballottaggio con il jugoslavo *Samo Liudi* — l'unico che la diplomazia aveva fatto pervenire, escludendone ogni altro di quella nazione — il polacco *La vera fine della seconda guerra mondiale* e l'olandese *Stranding.* Vi erano ancora due posti a disposizione, essendo tutti gli altri già assegnati, sia nel settore « selezionati » che nel settore invitati. *Something of Value, The Story of Eshter Costello* ed *Oeil pour oeil* erano entrati di rigore nella schiera dei « dieci », al fianco di un giapponese (*Ubaguruma*), un indiano (*Aparajito*), uno spagnolo (*Un angel pasó por Brooklyn*) un italiano (*I sogni nel cassetto*), un sovietico (*Malva*). Fra i quattro che restavano in gioco furono scelti il messicano e il jugoslavo, con il sacrificio (che più tardi sarebbe stato molto discusso) del film po-

lacco e la pacifica eliminazione dell'olandese. Altro punto che avrebbe provocato discussioni durante la Mostra — e sul quale la commissione si assunse una responsabilità precisa — fu la preferenza accordata a *I sogni nel cassetto* piuttosto che al *Grido*. Quanto ai quattro film da invitare, la scelta riuscì relativamente facile: *Kumonosu-Dju, Amère victoire, A Hatful of Rain, Notti bianche.*

Merita di riferire ancora due fatti che accaddero a selezione conclusa. I produttori tedeschi elevarono una formale protesta per l'esclusione di *Robinson soll nicht sterben,* sostenendo che il film era stato inviato in tempo utile. In realtà, esso era rimasto giacente presso l'aeroporto di Treviso, senza che alcuno si preoccupasse di avvertire la segreteria della Mostra e senza che, di conseguenza, lo si potesse prendere in esame. La protesta costrinse il direttore a indire una riunione straordinaria della commissione, da cui uscì l'invito a presentare il film nella Mostra per ragazzi (l'operina di von Baky era adatta allo scopo) ed eventualmente nella « sezione informativa ». I produttori tedeschi non accettarono. Il secondo fatto ebbe per protagonista le autorità cinematografiche francesi, le quali mostrarono non poca sorpresa quando seppero che era stato invitato *Amère victoire,* film interpretato da attori stranieri, parlato in inglese, diretto da un americano e, per di più, di intonazione antimilitaristica. Si affrettarono perciò a comunicare che l'opera di Ray non sarebbe stata presentata con la nazionalità francese, quantunque l'iniziativa dell'impresa, il soggetto e la produzione — in sostanza, la concezione del film — fossero francesi. E in tale atteggiamento avrebbero perseverato sino alla vigilia della proiezione. Quando si tratta con la diplomazia, ogni sorpresa è possibile. Ma può la Mostra veneziana fare a meno della diplomazia?

Questo è, forse, il centro di tutto. Le cause organiche della perdurante crisi vanno cercate — al di là delle « formule », del livello della produzione, della stagione troppo avanzata, delle pressioni dei produttori e delle esigenze dei governi — nei rapporti che la Mostra intrattiene con l'esterno e nei « canali » che adopera per mantenerli efficienti. Si può dire — ed è giusto — che sarebbe occorsa una fermezza maggiore, più « ufficiale » e massiccia, quando si intavolarono le nuove trattative con i produttori. Si può dire che è necessario perfezionare il meccanismo del reperimento dei film e delle notizie dall'estero durante la fase di preparazione. Si può dire che non ci si deve ridurre all'ultimo minuto per metterlo in funzione

e per far lavorare una commissione di scelta. Si può dire che bisogna evitare gli errori commessi nella scelta stessa, qualora si ritenga che sono stati commessi errori. Tutto si può dire, ed è tutto giusto. Però, queste osservazioni resteranno sempre elementi sconnessi di un mosaico se non si affronterà il problema della « necessità » e del carattere di una Mostra d'arte cinematografica, oggi (a distanza di 25 anni dalle origini, in una situazione mutata con la presenza di altri festival che vanno acquistando notevole prestigio).

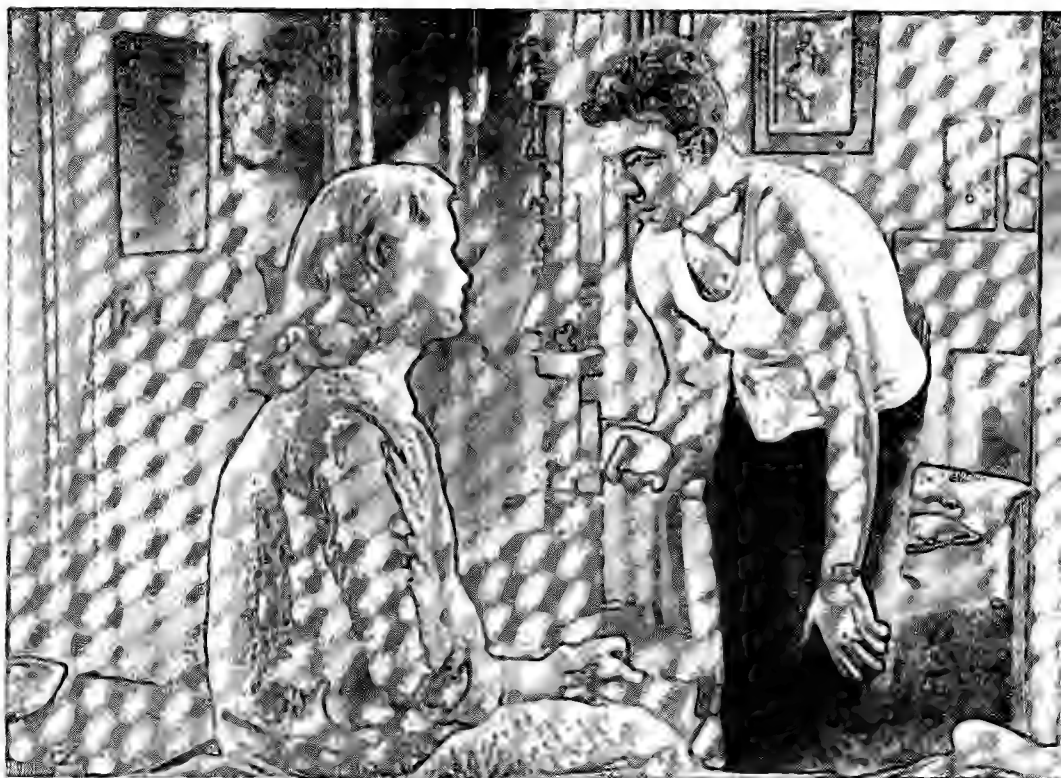
Una via di uscita provvisoria avrebbe potuto essere, e non è stata, la « sezione informativa ». In essa avrebbero dovuto allinearsi tutti quei film che servissero a fornire un'idea esauriente dell'attuale grado di sviluppo del cinema nel mondo; e potevano essere film di paesi che non partecipavano per forza di cose alla Mostra, o già presentati a festival precedenti e quindi non accettabili in concorso, o privi di valore artistico, o non giunti in tempo per essere ammessi nella sede « maggiore », o infine regolarmente reperiti con lo scopo specifico di informare, secondo il piano suddetto. Invece, vi han confluito molte opere alla rinfusa, senza coordinamento e senza quell'indispensabile « presentazione » — film per film — che avrebbe appunto consentito alla informazione di essere tale. Questo fatto serve ad illuminare meglio la crisi della Mostra veneziana. Si ha la tendenza, ereditata dalle antiche gestioni e nata fin dall'inizio, di inserire i film in una struttura burocratica e anonima che funziona indipendentemente dalle finalità della Mostra. Ciò non è imputabile ad alcuno, è un difetto obiettivo. La Mostra — tutte le Mostre, dal 1932 ad oggi — non presenta film. Si limita a proiettarli. Per « presentazione » ovviamente, non intendiamo solo il foglietto, la « brochure » o anche il volume che possono accompagnare il film (e che, comunque, mancavano per la « sezione informativa »). Intendiamo quell'atteggiamento di comprensione delle necessità culturali e informative, cui la Mostra dovrebbe uniformarsi, trasformandosi da organismo burocratico e (perciò, nei rapporti con l'esterno, diplomatico) in un centro propulsore di documentazione cinematografica.

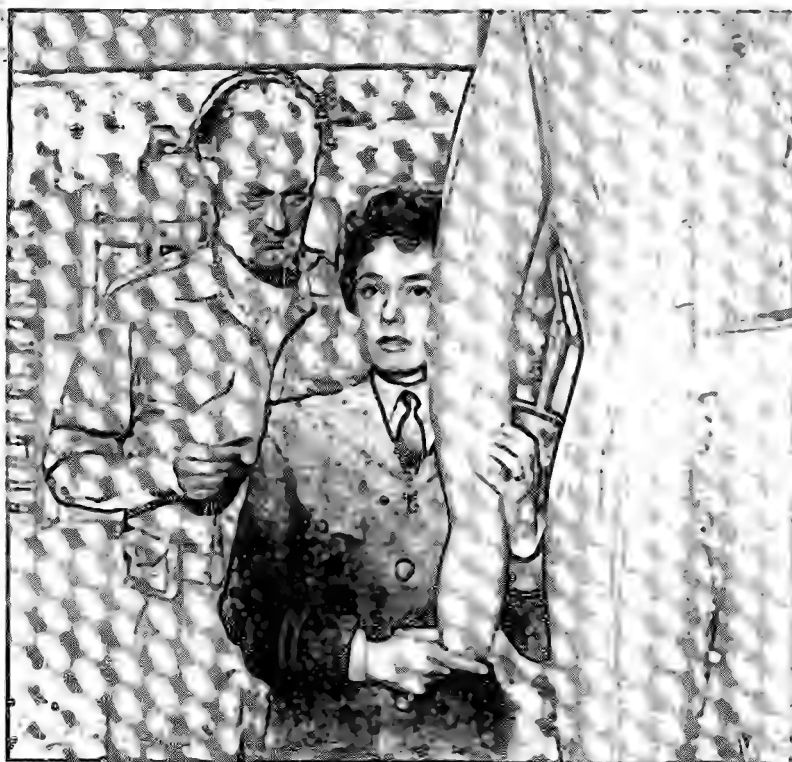
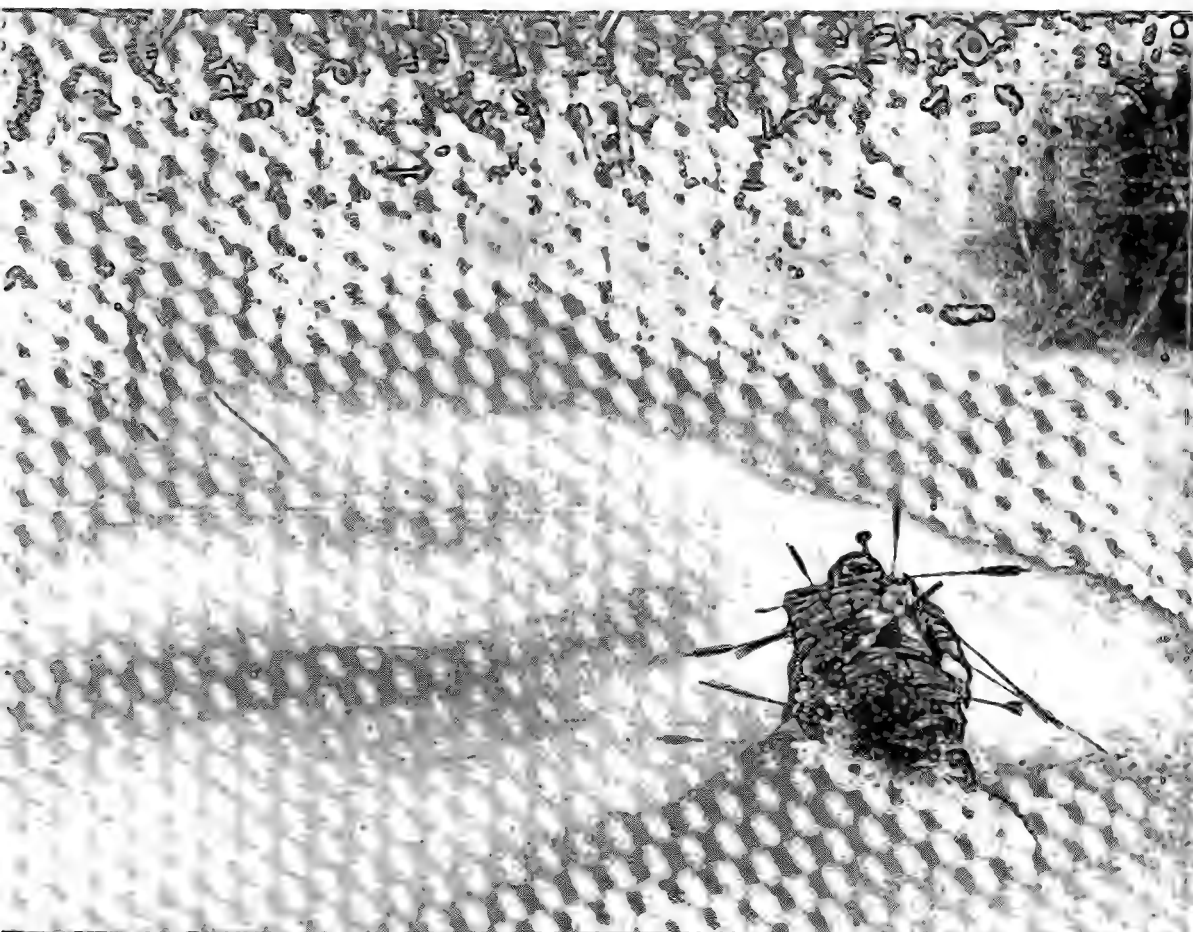
Quel che vale per la « sezione informativa » vale per la Mostra. Se si rinunciasse alla struttura burocratica oggi esistente, tutta l'organizzazione acquisterebbe una fisionomia diversa. Per dirne una, la commissione artistica (di cui fa parte il direttore, nella veste di presidente) non sarebbe più soltanto un organo che lavora in segreto

e alla fine si limita a pubblicare un elenco dei film prescelti, senza alcuna motivazione, ma diverrebbe un comitato pienamente responsabile, con l'incarico di sottoporre al pubblico un panorama ragionato del cinema mondiale, di cui i film della Mostra e della « sezione informativa » sarebbero i documenti (per questo si è parlato all'inizio dell'opportunità del rapporto sui lavori della commissione), ed il catalogo l'ordinata e critica esposizione, come in tutte le Mostre d'arte ad alto livello. La stessa commissione dovrebbe studiare e coordinare tutte le iniziative collaterali (dalle « retrospettive », settore tanto importante quanto trascurato, ai convegni, alle manifestazioni varie), con criteri organici che si propongano obiettivi a lunga scadenza, per assicurare alle Mostre una precisa «continuità» culturale.

Il problema va esaminato nel suo complesso. Quando si dice: « la commissione deve scegliere i film tenendo presente il solo valore artistico ed escludendo ogni considerazione di carattere nazionale o commerciale », non si dice niente. Occorre trovare i mezzi per realizzare questo programma. Occorre scegliere fra burocrazia e cultura. Avendo chiara una idea nella mente, si potranno risolvere senza scompensi i molti e intricati problemi che la Mostra si trascina dietro da anni.

*Aparajito,* di Satyajit Ray (India), Leone d'oro alla Mostra di Venezia 1957.

*Le notti bianche*, di Luchino Visconti (Italia), Leone d'argento alla Mostra di Venezia 1957.

*A Hatful of Rain,* di Fred Zinnemann (U.S.A.). *A ds.* Anthony Franciosa, coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile.

*Malva,* di Vladimir Braun (U.R.S.S.). *A ds.* Zidra Ritenbergs, coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile.

*Amère victoire,* di Nicholas Ray (Francia). SOTTO: *Kumonosu Djo,* di Akira Kurosawa (Giappone).

# Ritorno al personaggio

## *(I film in concorso)*

*di ERNESTO G. LAURA*

Che la fase di trapasso sia terminata e si sia aperto un nuovo periodo del cinema mondiale dopo il « neorealismo », è sempre più constatabile via via che le opere di impegno sfilano sugli schermi dei Festivals. Sarebbe inutile precisare qui che non si parla di scuole o di formule, ma solo di quella condizione morale che impegnò alcuni registi, e non solo italiani, con risultati, modi, stili diversissimi, a tentare la difficile strada dell'anti-romanzo, dell'uomo che non si fa « personaggio », della ossatura narrativa che si faceva sostituire dal cronachismo senza scelte cioè senza sintesi, e che portava per esempio Visconti all'impossibilità di condensare in due ore il lungo fiume di pellicola di *La terra trema,* dato che proprio nel ritmo disteso si intendeva distruggere il ritmo, cioè la composizione dell'opera in unità di racconto, per lasciare che le figure umane « vivessero » autonomamente all'interno del fotogramma (che poi dai propositi si giungesse ad altri risultati, è discorso che esula da quello che si vuol indicare qui). Assistiamo adesso al rovesciarsi di quella posizione. E' la strada del romanzo che si percorre con coraggio e spericolatezza, col gusto della ricerca espressiva e dei tentativi di modi nuovi di raccontare. E' un caso che il Clément della *Bataille du rail* (*Operazione Apfelkern*) riproponga lo Zola dell'« Assommoir »? Che lo Huston di *Asphalt Jungle* (*Giungla d'asfalto*) ponga il suo impegno maggiore nella ennesima versione del *Moby Dick?* Che, infine, Visconti passi da *Bellissima* a *Senso* e da questo a *Le notti bianche*?

**Aparajito, di Satyajit Ray (India)**

Se questa direzione del romanzo è reale, può sembrare anacronistico il Leone d'oro assegnato all'indiano *Aparajito,* ultimo epigono del neorealismo, almeno in apparenza. Gli è, in realtà, che per fortuna sua Satyajit Ray non è un imitatore fuori tempo: egli ha saputo rinsanguarsi di certi motivi del miglior cinema italiano del dopoguerra soprattutto per liberare il cinema indiano dalle scorie pseudo-storiche e dai pompierismi technicolorati di cui troppi cattivi esempi avevamo veduto alle mostre veneziane degli anni passati (pensiamo, tanto per citare un titolo, a *Jhansi ki rani* di Rusil Baker del 1953). Contro il melodramma e lo sfarzo inutile, ha imparato da Rossellini e da De Sica che si può fare poesia con la realtà umile e quotidiana, il che non gli ha impedito di scegliere e coordinare la sua osservazione fino a conseguire un rigore stilistico esemplare. Come per i

nostri registi del dopoguerra, il girare per le strade e senza attori professionisti non è nato in lui come un capriccio d'avanguardia né dal desiderio di ricalcare una formula fortunata. C'era di mezzo la necessità, molto più semplice, di fare un film di bassissimo costo, dato che nessuna produzione, piccola o grande che fosse, stava alle spalle del neo-regista Ray e dei suoi amici. Satyajit Ray, attraverso le forme del neorealismo, è giunto ad un tipo di cinema che potremmo definire «lirico», di poesia pura, del tutto inusitato. *Pather Panchali*, che lo scorso anno a Cannes ebbe un premio per il miglior «documento umano», e il presente *Aparajito* (lett. «L'invitto»), sono due parti d'uno stesso, famoso romanzo di Bibhutibhushan Bandopadhaya, che Ray aveva illustrato — faceva il pittore e disegnatore, prima di entrare in un'agenzia di pubblicità — già nel '45 e che pensava da anni di portare sullo schermo. *Pather Panchali* fu iniziato nell'ottobre del '52 con poco denaro raccolto fra gli amici che vi lavoravano, nessuno dei quali aveva esperienza professionale (l'operatore, Subrata Mitra, veniva dal cinema d'amatore). Dopo tre mesi il piccolo capitale era terminato e per circa un anno il gruppo fu costretto all'inattività, finchè non gli venne incontro il governo del Bengala occidentale, che dopo aver visto i primi rulli, finanziò il film, che fu terminato nel marzo del '55. *Pather Panchali* fu a Cannes una rivelazione, ma non si trattava d'un'opera perfetta: non mancavano lungaggini e ripetizioni e la parte del romanzo a cui il film si ispirava era chiaramente introduttiva ad un corpo centrale che sarebbe toccato ad *Aparajito* di sviluppare.

La cronaca della piccola famigliola di Harihar diviene in *Aparajito* la vicenda di Apu, il figlio, che, morto il padre a Benares e tornata la madre nel villaggio d'origine, si mantiene agli studi liceali e vince una borsa di studio che gli consente di andare a Calcutta all'università. V'è in questo ragazzo una compostezza virile, un tendersi al superamento della povertà di condizioni attraverso la cultura che gli darà un ruolo nuovo nella vita, che lo staccano dal sentimentalismo deamicisiano del «ragazzo povero che studia e si fa onore». Rispetto a *Pather Panchali* v'è dunque un tema, la tenacia, che illumina la vita stentata della famiglia e le apre una porta sul domani, tenacia che non appartiene solo ad Apu ma anche alla madre, stupenda figura di donna, volontariamente in disparte, ma pronta a sorreggere ed a indirizzare il figlio, resa con una recitazione spoglia di effetti ma intensissima da Karuna Banerjee. Si è detto che Ray rivela un temperamento lirico e difatti egli rifiuta costantemente, nell'impianto del film, i conflitti drammatici ed in genere la consueta struttura narrativa che prevede determinati «crescendo» che culminino in scene nodali in cui si assommi la drammaticità dell'opera. Al contrario, il regista scarica di continuo la tensione, si pone al di dentro del personaggio per esprimere il sentimento fondamentale. V'è in sostanza un ritmo di racconto costante che corrisponde ad un costante stato d'animo, senza alti e bassi emotivi: si pensi alla morte della madre, narrata per cenni, senza arrivare all'esplosione del dolore. E' grazie a questo ritmo singolarissimo, a questo voluto sfuggire agli effetti, che il film riesce ad esprimere e non solo a descrivere il senso della tenacia incrollabile di Apu, l'«invitto», che, soffocando il

dolore ed accettando la solitudine, rifiuterà di trovare nel villaggio una nuova famiglia andando ad abitare con lo zio e riprenderà la strada di Calcutta, ormai senza lasciarsi dietro nulla, per riprendere a studiare. Una lezione altissima di poesia e di stile cinematografico libero da preoccupazioni di « fare spettacolo », in cui si supera il neorealismo tradizionale accogliendone il meglio ed arricchendo di nuove prospettive i film legati alla semplicità della vita quotidiana.

*Le notti bianche,* di Luchino Visconti (Italia)

Nella direzione del romanzo si è posto con decisione Luchino Visconti, pronto a dichiarare che il neorealismo, dopo aver dato il massimo di sè con *La terra trema,* si è esaurito in un « vicolo cieco » e che con *Le notti bianche* una nuova strada si apre al cinema italiano. Coloro che di Visconti danno da tempo un'interpretazione a senso unico e che dopo *La terra trema* han dovuto arrampicarsi sugli specchi per dare un giudizio positivo di *Senso* pur senza abbandonare certi loro schemi critici, hanno subito classificato l'ultimo film del regista come opera minore, dettata dalle condizioni attuali del cinema italiano. In verità, mancano a queste *Notti bianche* quelle caratteristiche che rendono per taluni Visconti un regista « inquietante »: manca un legame, così evidente anche nelle regie teatrali, fra personaggio e ambiente storico-sociale, tant'è che alla Pietroburgo dostoievskiana s'è sostituita una Livorno circonfusa d'un alone di favola, e manca una dialettica antiborghese che è pure una costante di Visconti. Manca, in sostanza, una dimensione storica alla situazione drammatica. E' un passo indietro, una involuzione? Prima di rispondere, bisogna comprendere che il neorealismo non si è esaurito per fattori esterni, o non per fattori esterni soltanto: esso corrispondeva alla condizione morale d'un gruppo di artisti in un momento di espansione di civiltà, un momento rivoluzionario che induceva alla partecipazione ed alla testimonianza, e non poteva non dar luogo ad una diversa condizione morale quando la vita della società italiana si fosse riadagiata nella consuetudine abitudinaria. La nuova fase consente ad un artista impegnato di tornare ad essere « sollecitatore » anzichè testimone (e cioè « sollecitato »), non in termini predicatori, ben s'intende, ma in termini artistici. Il ritorno al romanzo non acquista dunque carattere involutivo, e solo la superficialità di certuni può immaginare che un artista, il quale non voglia essere predicatorio e demagogico, non si ponga di bel nuovo il problema espressivo quando si induce ad affrontare un nuovo piano tematico. La questione aperta di fronte al cinema italiano è oggi appunto di corrispondere in modo nuovo, anche come stile, al tipo diverso di adesione spirituale che l'uomo italiano del post-dopoguerra (si perdoni il bisticcio delle parole) richiede. La strada del romanzo significa ritorno al personaggio e, nel momento attuale del cinema italiano, assume il senso più vasto d'un ritorno alla storia intima delle persone come premessa ad un diverso ma sempre impegnato cinema della comunità nazionale.

A sperimentare i termini cinematografici del romanzo, Luchino Visconti è quanto mai adatto, regista che per personale situazione di solitudine — egli, aristocratico, in polemica verso la propria condizione — non è mai stato portato alla testimonianza ma sempre ad una propria « propo-

sta ». Il diagramma di Visconti è dato dalla conquista dello spirito comunitario, ed in definitiva della fiducia dell'uomo verso l'uomo e del conseguente donarsi senza riserve, partendo da una situazione di solitudine. Il faticoso spogliarsi di se stesso, delle proprie scorie spirituali, per una più autentica prospettiva spirituale, è poi il cammino di gran parte degli uomini di cultura italiani, sicché la ricerca di Visconti non ha il valore di un itinerario privato, ma può diventare sempre più sollecitatore di umori più ricchi in altri. Si è spesso parlato della « crudeltà » di Visconti, il che non significa che egli sia un negatore né un pessimista, solo che, con l'ostinatezza di chi vuol progredire ma si sa impigliato ancora, distrugge senza residui né pentimenti ciò che gli pare negativo od ingiusto. Il personaggio positivo di Visconti si migliora attraverso la sconfitta, si arrichisce spiritualmente dopo una delusione umana che lo rende più umano. E' il caso di 'Ntoni Valastro che è costretto a rinunciare a tutto ed a piegarsi ai grossisti del pesce, ma ha scoperto intanto la solidarietà; è il caso della madre in *Bellissima* che, attraverso la dolorosa esperienza di veder la figlia considerata brutta e ridicola, si libera dalla mania del successo e ritrova un affetto autentico per la bambina; è il caso, infine, di Mario che nelle *Notti bianche* comprende cosa sia un vero amore, capace di riempire una vita, solo a prezzo d'una profonda delusione sentimentale. Lo spostarsi ad una dimensione più raccolta non impedisce quindi a Visconti di restare pienamente coerente al proprio tema ed a se stesso.

Nel quadro di questa coerenza si comprende perchè quel testo e perché quella interpretazione di quel testo. Il giovane di Dostoievski, a cui Visconti dà un nome, Mario, era un sognatore che, in alcune lunghe conversazioni notturne con una ragazza in attesa dell'innamorato lontano, usciva dalla soddisfatta solitudine dei sogni ad occhi aperti e scopriva nella donna un termine di relazione. Il Mario di Visconti è invece un giovane d'oggi, che passa le giornate fra una caratteristica pensione piccolo-borghese e l'ufficio dov'è impiegato e la sera si svaga con qualche partita al biliardo o accompagnandosi ad una facile donnina: è il mediocre senza ideali e senza ambizioni, che vegeta anzichè vivere e si muove e ragiona in termini d'un piatto buonsensismo. Nastienka, qui Natalia, costituisce la molla verso una vita più interiormente ricca, l'occasione a constatare il proprio vuoto ed a divenirne insoddisfatto. C'è in Visconti un episodio che illumina sufficientemente questa trasformazione psicologica: Mario che, lasciata Natalia, si lascia trascinare da una prostituta ed al momento decisivo avverte quanto meschino e squallido sia quell'incontro che vuol fingere l'amore, e se ne va. Il testo di Dostoievski ha tuttavia tentato il regista anche per altre ragioni, e si comprende tutta l'importanza che egli annette a quest'ultima opera: perché si prestava, con l'unità di luogo e l'essenzialità dei personaggi, a sperimentare le tecniche del romanzo applicate al cinema. Così, egli ha voluto a sua disposizione tutti i mezzi per poter lavorare ad una coordinazione assoluta: interni ed esterni ricostruiti secondo un certo clima scenografico che corrispondeva ad un tono generale del film, presa diretta (come sempre, del resto) facendo recitare Maria Schell in lingua italiana, ordine di lavorazione che rispettava rigorosamente la successione delle se-

quenze prevista dalla sceneggiatura. Viene a mente la distinzione che faceva Pavese, in via di elaborazione della propria poetica, fra drammaturgia e romanzo: mentre quella « *guarda avvenire* fatti psicologici attraverso una tecnica "immediata" tutta speciale », invece « il proprio del raccontare è un *ripensare* avvenimenti più e meno illuminati, non un lasciarli avvenire sotto una stessa inesistente luce diffusa » (1).

In *Le notti bianche* v'è continuo lo sforzo di ripensare la materia e di esprimerla in un « tono » unico: quegli esterni notturni pieni di zone buie, di anfratti, di scalette, di ponticelli, che suggeriscono l'isolamento e quel recitare a brevi frasi spezzate, tutte essenziali, come è proprio della memoria citare solo le cose importanti... Tutto ciò è ancora cultura e gusto, non poesia, perchè poesia richiedė partecipazione. Il fatto nuovo di Visconti, rispetto alle sue opere precedenti, ci sembra proprio l'accendersi, una o due volte, ed in ispecie nella stupenda sequenza del dancing, dove Mario e Natalia si dimenticano l'uno nell'altro ed esplode la loro gioia, d'una partecipazione del tutto insolita in un regista che ha un evidente timore del sentimento ed è partecipe solo dei momenti distruttivi (vedi il calore del finale di *Senso*), mentre nei momenti positivi una sorta di pudore lo induce al distacco e quindi alla contemplazione dall'esterno dei suoi personaggi (2). Da un punto di vista stilistico, egli risolve assai bene la frattura temporale dei ricordi di Natalia attraverso un passaggio per panoramica alla scena « ricordata », accrescendo solo l'illuminazione e rendendo spoglia come nei sogni la scenografia; è lo stesso metodo, sia detto per inciso, da lui usato con felice esito nella edizione teatrale della *Death of a Salesman* di Miller. Il film cade un poco verso la conclusione, per l'evidente forzatura letteraria della neve e, bisogna rilevarlo, per la assoluta inadeguatezza di Jean Marais alla figura dell'inquilino (fra l'altro, la voce di Giorgio Albertazzi imposta il personaggio diversamente da Marais). Una grave frattura stilistica, l'unica, seria pecca del film, è data dalle sequenze della pensione, nient'affatto rivissute nella memoria e funzionali, ma pleonastiche e disturbanti, con la loro precisione ambientale, con il loro andamento cronachistico (è ancòra Pavese a dire: « Basta a volte, nella seconda riga, una pennellata naturalistica — « Faceva un tempo fresco, con un po' di nebbia » — per provocare pagine e pagine di naturalismo implacabile, *documentarie* e non più *narrate*, dove cioè ogni avvenimento si colloca sul piano della detta pennellata, rifiutando di lasciarsi *ripensare* »). Alla riuscita di quest'opera ambiziosa molto ha contribuito la recitazione di Maria Schell e di Marcello Mastroianni, quest'ultimo qui finalmente di fronte ad un personaggio su cui misurare il proprio intelligente estro interpretativo.

*I sogni nel cassetto,* di Renato Castellani (Italia)

Ad un romanzo « rosa » di Adriana Chiaramonte si è ispirato Renato Castellani per *I sogni nel cassetto*. Dopo i due difficili incontri con Shakespeare, sullo schermo con *Romeo and Juliet* e sulla scena con *La dodicesima*

(1) « Il mestiere di vivere », Diario 1935-1950, Torino, 1955.

(2) Il primo a parlare di « contemplazione » per Visconti fu Renzo Renzi: cfr. *Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein* in « Bianco e Nero », anno X, n. 2, febbraio 1945.

*notte,* Castellani è tornato a quei ritratti di donna che gli sono congeniali. All'opposto di Visconti che per scavare nei personaggi li ha isolati rispetto all'ambiente, egli ha voluto tentare insieme storia delle persone ed indagine di ambiente: interessantissimo, questo, perché si tratta del mondo studentesco, al quale, se si eccettua il gustoso ma facile *Noi siamo le colonne* di Filippo d'Amico, pochi nostri registi hanno prestato attenzione (di scorcio, perché diversi erano i suoi interessi, se ne occupò Germi con *Gioventù perduta*). Ecco due compagni di studi che si conoscono in una trattoria, tipico ritrovo degli studenti che vengono « da fuori », si amano e si sposano, vivendo stretti in una angusta camera d'affitto finché lui non si laurea in medicina e non impianta una condotta in un paesino. Purtroppo manca una rigorosa unità ed il pericolo del bozzettismo, appena accennato in *Due soldi di speranza,* ma che era stato abbastanza scoperto in *Mio figlio professore* ed in certi momenti di *Sotto il sole di Roma,* induce il regista a sviluppare le varie figurette di contorno per toglierle dal rischio dello schema e dell'ovvio: ci riesce per le tre sorelle pugliesi, le padrone della pensione, pettegole, intrufolone, bigotte, forse i personaggi più convincenti del film; un po' meno per i genitori di lei, che la corretta interpretazione di Lilla Brignone e di Sergio Tofano non salvano appunto dal bozzetto; mentre del tutto in superficie — e dovrebbe essere il deuteragonista: esperienza contro candore, sfiducia nella vita contro ottimismo — è quello dell'amica che, dopo essere stata l'amante di un loro compagno, si sposa « per sistemarsi » con un uomo molto più vecchio di lei: anche qui è Cosetta Greco, dalla personalità sempre più matura, a dare un po' di vita al personaggio.

L'ambiente universitario è ritratto con incertezza, probabilmente legandolo a ricordi personali e letterari, certo più romantico e ingenuo di quanto non sia. Con queste note non si vuol affermare che il film sia mancato: v'è molta freschezza, qualche momento quasi crepuscolare, un'ossatura che spettacolarmente regge e favorirà il successo di pubblico. Ma non si aggiunge niente a Castellani riconoscendogli che ha ormai conquistato quella sicurezza di mestiere che lo mette al riparo dagli infortuni. Ora, guardando le cose in sede critica, dov'è la robustezza vitale di Carmela? Lucia è sempre letteraria, costruita a freddo e meticolosamente, troppo a-tipica, basti pensare alla sequenza della confessione, del tutto improbabile, per favorire il processo di immedesimazione dello spettatore scaltrito (ed oltretutto, perché Lea Massari per fare la « sophisticated lady » si ispira ad Audrey Hepburn?); quanto a Mario, esso è tenuto un gradino più sotto di Lucia, è meno sviluppato e pare messo in funzione di « spalla », per porgere la battuta (ed Enrico Pagani, nuovo allo schermo, appare ancora impacciato). Alle insufficienze di approfondimento di persone, ambiente, situazioni, consegue fatalmente l'indeterminatezza di stile, vedi l'inserirsi (vien da dire l'inframmettersi) di punte satiriche come la citata sequenza della confessione dove è evidente che la deformazione della satira stona rispetto all'osservazione realistica del resto del film, o dello scoperto simbolismo del funerale durante il matrimonio che anticipa la conclusione triste dell'opera.

*Oeil pour oeil,* di André Cayatte (Francia)

Minore, senza riserve, è l'unico film francese (se consideriamo *Amère victoire* un caso a parte), *Oeil pour oeil* che André Cayatte ha diretto sulla

scorta d'un romanzo di Vahé Katcha e col quale pone termine, almeno per il momento, alla « serie giudiziaria ». Non che manchi — formalmente — il problema: in questo caso si tratta del medico che si rifiuta di eseguire una operazione chirurgica nel cuor della notte e la affida all'assistente e della responsabilità o meno che ne consegue per la morte del malato, operato da un chirurgo meno bravo e provveduto. Fin dalle prime battute è chiaro tuttavia che il problema è posto in astratto, perché ad esso il regista dà già risposta negativa, il medico non è colpevole. Gli interessa piuttosto fare un film di « suspence », di emozione pura. Vi concorre una esotica cornice, i dintorni di Damasco, ed una misteriosa figura di orientale, Bortàk, il marito della donna rimasta sotto i ferri dell'inabile chirurgo. Questi, con una sottile trappola psicologica, attira il medico illustre, che si è rifiutato di operare, in un deserto di pietre e montagne e col miraggio di arrivare a piedi a Damasco per una scorciatoia lo porta a morire di sete e di stanchezza. Il meccanismo del racconto è congegnato con abilità e il ricordo di Hitchcock fa ogni tanto capolino (gli manca però l'« humour », che è la metà più importante della formula del regista inglese). Ponendo mente a *Nous sommes tous des assassins* (*Siamo tutti assassini*), l'abilità non ci stupisce, e del resto Cayatte, prima di darsi al cinema « impegnato » aveva misurato il suo mestiere in varie direzioni, e per esempio in quella del film soggettivo con *Le chanteur inconnu* (*Il cantante sconosciuto*). Con *Oeil pour oeil* s'è preso una vacanza, rimanendo al di sotto delle sue possibilità: va citata l'interpretazione di Folco Lulli che, nei panni misteriosi di Bortàk, aggiunge alle precedenti una nuova prova di maturità.

*Amère victoire,* di Nicholas Ray (Francia)

Quanto ad *Amère victoire,* si tratta d'un film francese solo di nome, perchè sviluppa il discorso di Nicholas Ray, tutto dentro il filone del nuovo cinema hollywoodiano. Sulla scorta fedele — l'autore ha partecipato anche alla sceneggiatura del film, assieme all'inglese Gavin Lambert ed allo stesso Ray — dell'omonimo romanzo di René Hardy, il regista contrappone due figure di soldati, l'« eroe » ed il « borghese », durante l'ultima guerra mondiale, in Libia. L'eroe è il maggiore Brand, il militare di carriera che conduce una sortita contro il quartier generale tedesco a Bengasi per aggiungere alle decorazioni una nuova medaglia; il borghese è il capitano Leith, richiamato alle armi senza entusiasmo ma anche senza disfattismo, che vuol stare al suo posto onorevolmente ma senza strafare. Come è facile intuire, assistiamo in breve ad un rovesciamento, di gusto pirandelliano, delle « verità »: alla prova dei fatti, Brand si dimostra un vigliacco e Leith un coraggioso. Tornando alla base, la pattuglia si perde nel deserto e Brand cerca in ogni modo di far scomparire Leith, testimone della sua vigliaccheria. Ci riesce, e la famosa medaglia gli viene conferita con tutti gli onori, ma Brand, prendendo coscienza della sua meschinità, si strappa di dosso la decorazione e l'appunta sul petto d'un manichino. Nella nuova generazione di Hollywood, Ray è l'« intellettuale », e senza dubbio alcuno ha molte cose da dire e molte posizioni coraggiose da sostenere, sul filo d'un sottile anarchismo che gli deriva, come in molti artisti statunitensi, dalla assenza d'una autentica prospettiva spirituale-ideologica. *In a Lonely Place* (*Il diritto di uccidere,* 1950) offriva, col personaggio di Bogart, la chiave per comprendere Ray,

nel distacco di quel cineasta dall'ambiente di Hollywood, nella sua orgogliosa solitudine. Senonché, « intellettuale » non vuol dire « poeta », e le sopravalutazioni d'oltralpe (e da noi di Pietro Bianchi) riguardo a questo regista trovano un'ulteriore, puntuale smentita in *Amère victoire.* Superato il melodramma di *Biggen than Life* (*Dietro lo specchio*), rimane ancora il costruire di continuo una struttura drammatica ad effetto, zeppa di violenti contrasti e di scene madri ed il simbolismo insistito (i manichini che aprono e chiudono il film) che ne raggelano la comunicatività, a parte il pleonasmo della figura femminile che divide i due antagonisti svigorendo il loro contrasto ideale nella luce d'una più usuale gelosia. Difficilmente Ray si allontana da una fredda, anche se non di rado ben concertata, predisposizione degli effetti per dimostrare una tesi. Rispetto agli ultimi suoi film si può rilevare tuttavia un maggiore affinamento, o meglio una maggiore scaltrezza, né va sottaciuto il sensibile apporto d'un attore di talento come Richard Burton nella parte di Leith.

*A Hatful of Rain,* di Fred Zinnemann (U.S.A.)

Se Broadway ambisce a divenire, rispetto a Parigi, il centro del teatro mondiale, non significa che da essa venga il meglio; ma va sempre più prendendo piede colà una produzione sicura, volta a « reggere » per più d'una stagione, offrendo ad attori illustri il modo di mettersi nella luce migliore di fronte al loro pubblico. Lontana l'esperienza di Orson Welles col « Mercury Theatre », ci si affida al gusto corrente per non correre rischi. *A Hatful of Rain* (*Un cappello pieno di pioggia*) di Michael Vincent Gazzo rappresenta, di questo gusto corrente, la « summa »: una famigliola piccolo borghese come centro, vale a dire la condizione media in cui il grande pubblico può riconoscersi, un po' di stupefacenti, un po' di gangsterismo, un reduce di guerra non ancora reinserito nella normalità ed infine un bel contrasto fra padre e figlio, nella scia di quella antitesi di generazioni che non guasta mai. Broadway è Broadway e la minestra la si serve con garbo, togliendole quelle volgarità che spiacciono ed arricchendola del condimento saporito di un dialogo spesso intelligente. Gazzo, rimescolando i suoi ingredienti, s'è assicurato un successo mondiale e « bluffando » quel poco che conviene è riuscito a trascinar con sè qualche critico indulgente. Della commedia di Gazzo, Fred Zinnemann è stato un trascrittore scrupoloso, mantenendosi legato al testo d'origine, salvo qualche aggiunta insignificante, e rispettandone lo spirito, ma il film è un buon film. Buono nel senso che il regista, comportandosi da « metteur en scène » di classe raffinata, ha rappresentato il testo con un sapiente dosaggio di toni, dandogli una dimensione ambientale — una New York scura, solitaria, che comunica un senso di isolamento, con una stupenda inquadratura iniziale d'un grattacielo popolare visto dal basso in alto, con le due ali che si protendono in avanti quasi a soffocare — ed ottenendo eccellenti risultati da tutti gli attori, fra cui spiccano la versatile Eve Marie Saint, come dolente ma ferma moglie di Johnny, ed Anthony Franciosa, istintivo, irruento e generoso Polo Pope. Si adatta al caso la nota distinzione di Chiarini fra film e spettacolo: *A Hatful of Rain* è uno spettacolo, dove Zinnemann mette in scena con impeccabile e sovente suggestiva regia un testo che era e resta mediocre.

Tutt'altro impegno quello di Richard Brooks per *Something of Value*

*Something of Value,* di Richard Brooks (U.S.A.)

(*Qualcosa che vale*), che, mentre il suo paese è sconvolto da dolorosi episodi razzisti, pone al centro del suo film il tema attualissimo della amicizia fraterna fra un negro ed un bianco, ambientandolo nel Kenya dove sono cresciuti insieme, questi, Peter, figlio d'un agricoltore, quello, Kimani, del notabile indigeno del villaggio, e le dà come quadro il problema coloniale. Kimani, percosso a sangue perché ha discusso un parere dell'amico (« Quel che dice un bianco è sempre un ordine e va eseguito senza indugi », gli dice lo zio del giovane Peter, frustandolo), capisce che non vi potrà essere amicizia se la condizione umana della sua gente non diverrà radicalmente diversa, e quando il vecchio genitore verrà imprigionato per aver aderito ad un antico, crudelissimo rito sacrificale, si sente spinto ad entrare a far parte dei Mau-Mau, di cui diviene un capo. Ben più che nel romanzo di Robert C. Ruark da cui è tratto, il film si illumina di profonda comprensione non per i Mau-Mau, lo spirito dei quali è condannato a chiare lettere, quanto per la radice storica del problema, per cui il sorgere del terrorismo negro in certa misura si giustifica. « Se togliete ad un uomo tutto — dice Peter — la sua dignità, la fede nella sua religione, il rispetto dei suoi avi, la sua libertà, dovete dargli in cambio qualcosa che vale ». Nella lotta al razzismo, da un lato, e nell'indicazione, dall'altro, d'una fraternità senza riserve, Brooks si mantiene coerente al tema dei suoi film migliori, e non solo quelli firmati come regista, fra cui *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*), bensì anche quelli da lui impostati in sede di sceneggiatura e destinati ad essere diretti da altri, si veda *Crossfire* (*Odio implacabile*) per Dmytryck, *Brute Force* (*Forza bruta*) per Dassin o ancora *Storm Warning* (*La setta dei tre K*) per Stuart Heisler.

Come ogni tema intimamente sentito, esso si sviluppa attraverso la positiva volontà degli uomini, qui Peter e Kimani, che si impegnano ad una tregua che introduca alla pace, al di là dei due terrorismi, negro e bianco; senonché l'imboscata d'un bianco, ostile alla pacificazione, provoca la strage della popolazione negra che, gettate le armi, si disponeva ad arrendersi, e tra questa gente anche la morte della moglie di Kimani. Questi, sentendosi tradito nella fiducia verso i bianchi e credendo al tradimento dell'amico, fugge e muore cadendo in una trappola per belve. Peter che attende un bimbo dalla moglie, raccoglie il bimbetto del compagno negro ucciso e lo porta con sè, perché cresca con il suo bambino, un negro ed un bianco, al di là delle segregazioni razziali e delle gerarchie coloniali. Questo tema di civiltà dà luogo ad un'opera intensa, ora scarna nel proposito di documentare con obbiettività la divisione fra bianchi ed indigeni, ora commossa fino allo spasimo (pensiamo all'incontro nella foresta, essenzialmente fatto di sguardi, fra Peter e Kimani, o alla disperata fuga conclusiva del negro), che segna un passo in avanti rispetto al precedente film di violenza *Blackboard Jungle* ma non rivela ancora, al di là della coerenza tematica e delle capacità narrative e drammatiche, un autentico stile, cioè un ridimensionarsi del documento e dell'invenzione, della prospettiva sociale e delle storie individuali ad un « unum commune ». Di questo film, forte e stimolante comunque, resterà a lungo impressa l'interpretazione di Sidney Poitier, mentre Rock Hudson, Dana Wynter e Wendy Hiller fanno onorevolmente da contorno.

Il cinema giapponese è stato presente con due opere diverse, una di ambiente contemporaneo, una in costume, ispirata ad un classico, che consentono di approfondire la conoscenza di due registi non nuovi agli schermi veneziani, Tomotaka Tasaka ed Akira Kurosawa. Il primo appartiene alla vecchia generazione (ha oggi cinquantacinque anni) costretta negli anni migliori a stantie opere di propaganda bellicista, come *Kajgun* (lett. *La flotta*, 1943), storia di sei comandanti di sottomarini « tascabili » che attaccano Pearl Harbour. Pure, anche nei limiti del film di guerra aveva cercato di sfuggire ai binari rigidi della propaganda ufficiale, scoprendo aspetti di più sincera umanità. E' il caso di *Gonin no sekko-hei* (lett. *Cinque uomini in pattuglia*, 1938), presentato alla Mostra di Venezia del '39, dove l'inutilità della guerra e la falsità dell'eroe standardizzato della propaganda di Tojo emergeva dall'indagine attenta ai sentimenti di solidarietà della povera gente che la guerra conduceva al fronte. A quasi un ventennio, *Ubaguruma* (lett. *La carrozzella da bambino*) colpisce per la sensibilità ai problemi dell'uomo e per la freschezza del suo raccontare. Con brusca franchezza, un « taglio » di racconto proprio al romanzo moderno, la sequenza d'apertura ci pone « in medias res »: Yumiko, una ragazza di agiata famiglia che cresce serena, senza grandi problemi, scopre che il padre ha un'amante, e che la madre sa e tace, un po' per fierezza, un po' perchè non ha coraggio di lottare per il proprio amore. Yumiko si mette in contatto con l'« altra », Tomoko, ma scopre che anche lei è in fondo una vittima, di un sentimento e di una situazione, che anche lei soffre, che anche lei ama sinceramente il padre.

*Ubaguruma*, di Tomotaka Tasaka (Giappone)

Con lievità tutta giapponese, la dialettica delle tre donne, la madre, Yumiko, l'amante, viene stabilita senza clamorosi contrasti, ognuna cercando di dare uno sbocco ad una situazione insostenibile creando la minima lacerazione possibile. Tanaka ne esce puntando più sulla dignità che sul sentimento, opponendo positivamente la coscienza dell'errore al consueto trionfo della passione. Così, sia la madre che Tomoko si ritirano, questa perché, avendo avuto un figlio, non vuole che egli cresca come figlio di una mantenuta, quella perché deve ricostruire nella solitudine un rapporto umano gravemente incrinato, mentre il vero sconfitto è il padre. Yumiko fa amicizia con Muneo, il fratello di Tomoko, l'altro giovane mescolato ad un dramma spirituale che lo rende maturo, ed in questa amicizia, a cui fa da tramite il comune affetto per la bimba nata dai due amanti, Tamaka si richiama ad una non perduta purezza morale. La relativa novità di molti aspetti del problema, e l'antiromanticismo programmatico — il senso della dignità prevale sulla passione — rendono il film alquanto pregevole ed interessante, pur se la seconda parte, puntando sul sentimento d'amicizia dei due giovani, è, anche se delicata e ben raccontata, qualche linea più giù della prima e tenda a far scivolare nel dimenticatoio l'insolubilità del dramma, aperto tuttora, per offrire una conclusione lieta e a suo modo ottimista.

*Kumonosu-Djo*, di Akira Kurosawa (Giappone)

Non è la prima volta che Akira Kurosawa, il rinnovatore del cinema giapponese del dopoguerra, si accosta ad un illustre testo letterario europeo per tradurlo in immagini cinematografiche e in chiave giapponese. Il recente Festival di Cannes ha consentito anche a noi di conoscere, sia pure in lunghi frammenti, *Hakuchi* (1951), ispirato all'« Idiota » di Dostoievski e vediamo

annunciata la prossima distribuzione di *Donzoko,* ispirato a Gorki. Con la collaborazione dei suoi fedeli sceneggiatori Hideo Oguni e Shinobu Hashimoto egli ha tentato ora lo Shakespeare di *Macbeth,* volto in panni e ambienti del Medio Evo nipponico, in cui Macbeth diviene Taketoki Washizu, e peraltro mantenendosi piuttosto rigoroso nel rispettare lo svolgersi dei fatti. I quali fatti, come sempre in Shakespeare, sono molti; non è inutile però ricordare che il substrato avventuroso delle grandi tragedie, che, per intenderci, ne favorisce l'immediato aggancio anche con strati di pubblico il più popolare, è nient'altro che un substrato, sul quale si costruisce il ragionare sul mondo e la storia di individuali coscienze. Un interprete romantico può certo cogliere soltanto il divampare ed il conseguente estinguersi nel nulla della bruciante passione del potere, che fa compiere a Macbeth delitti su delitti, ma del testo si perde qualcosa, il rilievo che ha la coscienza di Macbeth, quei suoi dubbi, quelle sue lacerazioni interiori che invano Lady Macbeth tenta di soffocare nel marito.

Come già Orson Welles, Kurosawa con *Kumonosu-Djo* (lett. *Il castello ragnatela*) ha messo in scena un dramma barbarico, esasperato e fatalista, pieno di arcane suggestioni, perdendo per via la profondità umana di Shakespeare, che fa di Macbeth un personaggio universale, simbolo non transeunte dell'impossibilità di far tacere dentro di sè la coscienza della colpa. Siamo di fronte ad un grande e prestigioso spettacolo, dove l'inclinazione del regista per l'immagine preziosa può ampiamente dispiegarsi, giungendo ad arcane atmosfere d'incanto come la mitica apparizione dello spirito nel bosco o lo avanzare della foresta verso il castello in una caligine che mescola realtà e sogno. Difetta lo scavo psicologico, ed in definitiva la consistenza dei personaggi, dei quali Asaji, Lady Macbeth, priva d'una reale funzione dialettica, vive in virtù della recitazione splendidamente composta e tragicamente incisiva di Isuzu Yamada, mentre Toshiro Mifune, l'attore preferito di Kurosawa, può solo inserirsi nella cornice passionale del suo Washizu ed in questa chiave limitata giuocare le corde possibili. La vena epica del regista dà tuttavia corpo ad almeno tre momenti di potente efficacia drammatica: la cavalcata di Washizu e Miki nella foresta dove incontreranno lo spirito profeta, in un clima di incubo magico, il funerale del signore del castello, dalla tragicità solenne, e la morte di Washizu trafitto da cento freccie e via via asseragliato contro un muro fino ad esprimere, sia pure con scoperto compiacimento dell'effetto, la distruzione totale, fisica e spirituale, del despota.

Accenniamo appena ai film di poco conto — che sono *Un angel pasó por Brooklyn* di Ladislao Vajda (Spagna), leggera favola sui casi d'un uomo egoista trasformato in cane, che, pur nei suoi limiti di divertimento, è forse la cosa migliore di Vajda, dotata d'una sceneggiatura divertente e ben interpretata da Peter Ustinov e da Aroldo Tieri; ed ancora lo jugoslavo *Samo ljudi* (lett. *Soltanto degli uomini*) di Branko Bauer, storietta commovente dell'amore fra una cieca ed uno storpio, con qualche pretesa psicologica — citando solo i titoli di *Los salvajes* (lett. *I selvaggi*) dell'esordiente Rafael Badelon (Messico) e di *The Story of Esther Costello* di David Miller (Gran Bretagna), del tutto indegni di una Mostra d'arte.

*Un angel pasó por Brooklyn,* di Ladislao Vayda (Spagna)
*Samo ljudi,* di Branko Bauer (Jugoslavia)
*Los salvajes,* di Rafael Baledon (Messico)
*The story of Esther Costello,* di David Miller (Gran Bretagna)

Il clima non sappiamo se nuovo ma perlomeno diverso del cinema so-

*Malva*, di Vladimir Braun (U.R.S.S.)

vietico di cui avevamo avuto esempio recente nel *Quarantunesimo* visto a Cannes, trova conferma nel film che ha chiuso la carriera artistica di Vladimir Braun, *Malva*. Il Braun, regista di ambienti marinareschi, ricalca con diligenza un poco scolastica, usando il testo come minuziosa sceneggiatura salvo non più di due varianti (il corteggiatore « istruito » e la danza nell'osteria), uno dei racconti del Gorki primo periodo, ritratto d'una donna aggressivamente sensuale — a cui Zidra Ritenbergs corrisponde con bella evidenza — che si divide fra l'anziano Vassili e il vagabondo Seriozhka, scegliendo in fine quest'ultimo, che sogna una sconfinata libertà e viaggi in mitici paesi lontani. Alla sicurezza di Vassili o all'acerbo amore del figlio di lui, Iozka, Malva sente di preferire quel vagabondo stracciato ed ubriacone come lei attaccato ad un'anarchica libertà. E' il primo periodo gorkiano quando lo scrittore, prima di dedicarsi ad opere autenticamente rivoluzionarie, descrive ambiente e psicologia dei « bosjaki », i vagabondi, introducendo nei loro confronti una simpatia affatto nuova in una letteratura abituata a parlare di « reietti ». « Strumento artistico di questo passaggio » scrive il Lo Gatto « fu il subentrare di una specie di idealizzazione romantica alla estrema fedeltà naturalistica degli scrittori del '70 e dell'80 ». Ora, suona indubbia novità il prendere di Gorki un periodo ancora romantico, dove solo una lettura criticamente deformata potrebbe far vedere l'apologia del popolo contro la borghesia, in una direzione pre-rivoluzionaria. I « bosjaki » gorkiani sono degli anarchici e dei sognatori, che si pongono in antitesi non ad una società storicamente determinata bensì alla società come termine stabile ed omogeneo di relazione fra gli uomini. La loro mèta è un continuo evadere per un sempre nuovo assaporare una vita senza radici. E' proprio Gorki, a proposito dei « Bassifondi », a precisare (1928) che questi vagabondi « si sono strappati alla propria classe e liberi da ogni pregiudizio borghese, non si rammaricano di niente; ma in ciò è tutto quanto vi è in loro di meglio: di ribellarsi in nome della libertà del lavoro essi sono organicamente incapaci ». Sicché a Malva e all'innamorato Seriozhka si può applicare quel che Gorki mette in bocca a Makàr Cudra: « Così bisogna vivere: andare, andare; qui è tutto. Non restare a lungo nello stesso posto: che c'è di straordinario? Come il giorno e la notte corrono eternamente inseguendosi intorno alla terra, così evadi dalla vita quotidiana per non cessare di amarla ».

Il ritorno al personaggio avviene dunque in misura sempre maggiore anche nella cinematografia che offrì gli esempi più alti di film epico e di film della comunità, ma se ciò può aiutare il ritrovarsi d'una vivacità spirituale che è premessa necessaria alla poesia, può anche costituire una direzione involutiva in paesi che, liberandosi dall'ottimismo ufficiale e dalla necessità della propaganda, debbono pur sempre sviluppare un'arte dell'uomo moderno e non resuscitare fantasmi del superato romanticismo borghese, legato ad altra epoca, del tutto terminata, della storia della civiltà europea.

* * *

La giuria della XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, composta da René Clair, Presidente, Penelope Houston, Miguel Perez Ferrero, Arthur Knight, Ivan Pyriev, Vittorio Bonicelli ed Ettore Giannini, membri, nel comunicare alla direzione della Biennale di Venezia il risultato dei suoi lavori, desidera fare la seguente dichiarazione:

L'articolo 1 del regolamento dice che « la Mostra internazionale d'arte cinematografica ha lo scopo di segnalare le opere il cui valore sia tale da testimoniare un reale progresso della cinematografia quale mezzo di espressione artistica ». La giuria ha constatato che alcuni dei film selezionati non corrispondevano a tale definizione ed esprime, pertanto, il suo rammarico di non aver potuto trovare in quelle opere i segni di un « reale progresso nella cinematografia ». La giuria si augura che per l'avvenire la Commissione selezionatrice possa scegliere i film tenendo presente il solo valore artistico ed escludendo ogni considerazione di carattere nazionale e commerciale.

La giuria della XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografica ha deciso — a maggioranza — di attribuire il Leone d'oro a un film nel quale la semplicità d'espressione e la sincerità dell'ispirazione sono le qualità essenziali. Tale film è *Aparajito.* La giuria — sempre a maggioranza — ha assegnato il Leone d'argento al film *Le notti bianche.* La giuria, inoltre, ha deciso — all'unanimità — di assegnare il premio per la migliore interpretazione maschile all'interprete del film *A Haftul of Rain,* Anthony Franciosa. Il premio per la migliore interpretazione femminile è stato attribuito — all'unanimità — all'interprete del film *Malva,* Zidra Ritenbergs.

* * *

La giuria della XVIII Mostra, a conclusione dei suoi lavori, accogliendo il desiderio espresso dalla direzione della Mostra, ha formulato in ordine alla manifestazione i seguenti suggerimenti:

La giuria si augura che certi articoli del regolamento siano modificati e suggerisce le modifiche seguenti: art. 4 - attenuazione delle tre prime clausole allo scopo di permettere alla Commissione di selezione di esercitare la sua scelta in un campo meno limitato; art. 6 - soppressione della differenziazione tra film scelti o film invitati. La Commissione artistica dovrebbe avere il diritto di scegliere un massimo di 14 film qualunque sia la loro origine ed anche se più di uno di questi film provenisse da un solo paese. La qualità artistica dei film scelti e non la loro nazionalità dovrebbe essere la sola a contare; art. 14 - il Leone d'argento dovrebbe essere attribuito non al film che presentasse delle qualità di originalità e di novità sia nel soggetto che nella realizzazione. Questo premio potrebbe essere chiamato « premio speciale della giuria » o con un qualunque altro nome che dovrebbe differenziarlo nettamente dal Leone d'oro attribuito al miglior film. L'attribuzione di questo premio non dovrebbe essere obbligatoria.

A parte queste modifiche del regolamento, la giuria chiede alla direzione della Biennale di prestare la sua attenzione alle seguenti raccomandazioni:

Nei comunicati, programmi, manifesti eccetera, pubblicati dalla Mostra, un posto più importante dovrebbe essere accordato agli autori ed agli sceneggiatori. La formula « un film di... » seguita dal solo nome del regista è ingiusta quando questo regista ha realizzato un'opera concepita e scritta da una o da più persone. La giuria infine non incoraggerà mai abbastanza la Direzione della Mostra a dar prova di fermezza nei suoi rapporti con i Paesi e soprattutto con le Associazioni nazionali qualificate in merito alla selezione dei film. Non bisogna esitare a ricordare in ogni occasione che la Mostra non è una fiera commerciale. La missione della Mostra è di incoraggiare i progressi della cinematografia come mezzo di espressione artistica. E' appunto questo che le ha valso, dalla sua fondazione in poi, il prestigio mondiale che essa deve conservare. Per la giuria: il presidente René Clair.

# La Sezione informativa specchio del cinema mondiale

*di CLAUDIO TRISCOLI*

Come sia stata varata la Sezione informativa della XVIII Mostra di arte cinematografica è presto detto. L'idea nacque in sede di Commissione artistica di fronte ai problemi che una ristretta interpretazione del regolamento, da parte degli organismi nazionali preposti alla scelta del film da sottoporre alla Mostra, andava creando. Nè la disponibilità di quattro inviti a discrezione della Commissione artistica era sufficiente a colmare certe lacune, a sanare le preoccupazioni culturali che il principale criterio di dare vita a una Mostra artistica non poteva far tacere. Tanto più nel momento in cui davanti agli occhi dei responsabili dell'ammissione dei film si presentavano ben delineati i confini entro i quali si elaborava e concretava il programma definitivo.

Ma la Sezione informativa non va intesa come una valvola di sfogo. Per suo tramite alcuni film che non potevano entrare in concorso, perchè il regolamento lo vietava, sono stati ugualmente proiettati a Venezia. Due sono gli esempi da citare per chiarire meglio come si sia articolata la Sezione. Nel suo svolgimento sono stati proiettati alcuni film già presenti ad altri festival e, quindi, per questo motivo esclusi dalla Mostra di Venezia; essi sono: il gran premio di Berlino *Twelve Angry Men* di Sidney Lumet, *Il grido* di Michelangelo Antonioni e il francese *Mort en fraude* di Marcel Camus, ambedue presenti a Locarno. Per inciso si può ricordare che il polacco *Kanal* di Andrzej Wajda, premio speciale a Cannes, è stato proiettato nella Sezione commerciale. L'altro esempio, infine, da portare è che la Francia presente alla Mostra con due film, uno ammesso per selezione e l'altro per invito, ha presentato alla Sezione informativa altri cinque film, per la maggior parte interessanti e utili per una conoscenza più approfondita della cinematografia francese di questo momento.

Che dire poi dell'occasione che alcuni registi esordienti hanno avuto di essere in qualche modo presenti a Venezia? Il film *Città di notte* di Leopoldo Trieste è stato presentato in una sala gremita di giornalisti e di pubblico. La proiezione di *Patrouille de choc* ha avuto ampi commenti sulla stampa, forse anche più di quanti ne meritasse, poichè in quei giorni la Mostra stentava ad andare avanti tra le tante delusioni procurate. E pure *Mort en fraude* è il film di un regista esordiente. Nè va dimenticata la conferma avuta per merito della Sezione informativa delle eccellenti doti

del polacco Andrzej Wajda, regista di *Kanal,* del quale a Venezia si è visto *Una ragazza ha parlato.* E, non ultimo, la graditissima scoperta di un film ungherese particolarmente interessante, che quel Paese non aveva fatto in tempo ad inviare entro i termini stabiliti dal regolamento per la ammissione alla Mostra.

In sostanza, dunque, il valore i meriti della Sezione informativa sono stati di notevole portata. Essa, anche se non ha offerto una pedestre conoscenza dei diversi generi di produzione cinematografica nei vari paesi, congiuntamente alla Mostra (in complesso si tratta di circa quaranta film) ha offerto il modo di dare uno sguardo molto ampio alla cinematografia mondiale di questo momento e ha consentito il formarsi di un'opinione e dei giudizi di massima su una documentazione molto vasta. Se ora è possibile sintetizzare l'opinione in una parola, si può dire che il cinema sembra oggi in crisi. E questo nonostante le opere di valore che si sono viste a Venezia. In un certo senso si può dire che i pur ottimi film avevano in sé qualcosa di scontato, di già noto, un tono di normale amministrazione, che, pur senza ledere il valore della singola opera, le negava di creare una prospettiva, uno stimolo per il futuro; non certamente una scuola: ma un orientamento, o, meglio, un impulso all'ispirazione. Visconti durante la sua conferenza stampa prima della proiezione di *Le notti bianche* aveva detto che il neorealismo si trovava in un vicolo chiuso e che con il suo ultimo film egli aveva tentato di uscirne. E più avanti aveva precisato: « Una nuova strada per il cinema può essere quella della ricreazione della realtà ». Se Visconti sia riuscito o meno a fare quanto diceva nel suo film non ci riguarda in questa sede, ma ci sia consentito di concordare con la sua affermazione. Ogni tipo di realismo, come il naturalismo e tutti i loro sottoprodotti, cozzano oggi contro confini invalicabili. Non riescono che ad esprimere parzialmente l'intuizione della verità. Forse Visconti, parlando di ricreazione della realtà, intendeva parlare di piena libertà della fantasia, o, se non lo intendeva, è certo però che il suo discorso iniziato in quel modo non può terminare, magari col tempo, molto lontano. In ogni caso, il panorama veneziano, che è costituito soprattutto dalla Sezione informativa, ha dimostrato che per il momento non è ora di libertà per la fantasia, o per lo meno di piena libertà. Ecco perchè diciamo che il cinema mondiale è in crisi, crisi di ispirazione e di temi, ma non crisi senza vie d'uscita o senza seri tentativi per trovare una nuova tematica e nuovi modi di espressione.

Ma procediamo per gradi. Non ci soffermeremo sui film che nei precedenti numeri della rivista sono oggetto di commento e di critica nelle corrispondenze da altri festival, se non per dei confronti necessari; essi sono: *Twelve Angry Men* (*La parola ai giurati*), *Mort en frande* (*La donna di Saigon*) e *Il grido.* Innanzitutto ci preme una prima considerazione: molti paesi stanno tentando di giungere a un alto livello commerciale. Sia che si tratti di cinematografie già ad alto livello artistico come quella giapponese, la quale con film come *Nagasugita Haru* (*I fidanzati*) di Shigeo Tanaka a colori e di grande impegno tecnico, tenta evidentemente di conquistare i mercati stranieri, o come quella messicana che con *Tierra de*

*Nagasugita Haru* (I fidanzati), di Shigeo Tanaka (Giappone).

*Tierra de hombres* (Terra di uomini), di Ismael Rodriguez (Messico).

*hombres* (*Terra di uomini*), pure a colori, dimostra di anelare a un tipo di standard hollywoodiano senza riuscirvi. Ma mentre il film giapponese, nonostante certe brutte copiature di un ideale mondo parigino fatto di caffè e di chansonniers, riesce a mantenere una sostanziale dignità di sentimenti e di problemi nei rapporti fra i due giovani protagonisti e fra essi e il mondo che li circonda, *Tierra de hombres* mostra la corda sin dall'inizio. Il film non è altro che una mielosa storia di personaggi belli, grassocci e canterini, i quali hanno modo di partecipare alla rivoluzione democratica del loro paese, di figurarvi degnamente e di acquisire ulteriori meriti nella costruzione del nuovo Stato. Ma tutto è ciarpame e falsità evidente, neppure sorretto da quel minimo di qualità commerciale che vorrebbe possedere.

*La laguna dei desideri*, di Georges A. Zervos (Grecia).

Altrettanto punta ad ottenere forse la Grecia, cioè buoni risultati commerciali. *La laguna dei desideri*, di Georges A. Zervos, dimostra di avere queste ambizioni e, se si guarda ad un minimo di risultati tecnici, su questo piano ci siamo. Ma il film considerato per gli altri aspetti si presenta come un rifacimento locale di *Riso amaro* con in più i difetti di una brutta copia. Al centro del film è la lotta tra i pescatori poveri, che si stanno organizzando in una cooperativa, e il proprietario monopolizzatore di vivai della laguna. Lo spazio maggiore di *La laguna dei desideri* però è riservato all'osceno vagabondare in barca della procace figlia del proprietario e ai suoi tentativi, alla fine coronati dal successo, di sedurre l'animatore della cooperativa, a sua volta conteso da una brava ragazza. Tutto si conclude nel migliore dei modi, ma pochi film a Venezia sono stati tanto ridicoli come questo.

*Karnavalnaja noci* (Notte di Carnevale), di E. Riazanov (U.R.S.S.).

Anche l'U.R.S.S. con *Notte di carnevale* di Eldar Riazanov tenta una strada commerciale: quella del film rivista, ma a modo suo. Anche a voler evitare qualsiasi malignità, non si può fare a meno di pensare che *Notte di carnevale* è una copia del fortunato genere americano, in generale brutta ma con qualche momento spontaneo e sincero. Il tema del film ha un carattere programmatico: i componenti di un circolo giovanile preparano lo spettacolo della notte di carnevale. Vengono, però, intralciati nel loro lavoro e le migliori idee sono censurate dall'anziano dirigente del club, che a metà della festa vorrebbe inserire un discorso politico e una conferenza su Marte. I giovani e le ragazze tutte insieme riescono ad ingannare il dirigente e a svolgere lo spettacolo nel migliore dei modi. Tutto sommato, il film non merita plausi o critiche particolari se non il riconoscimento di alcuni momenti densi di vis comica, che scaturisce da forti contrasti ottenuti con il classico meccanismo del comico tradizionale.

*Hell Drivers* (Piloti dell'inferno), di C. Raker Endfield (Gran Bretagna).

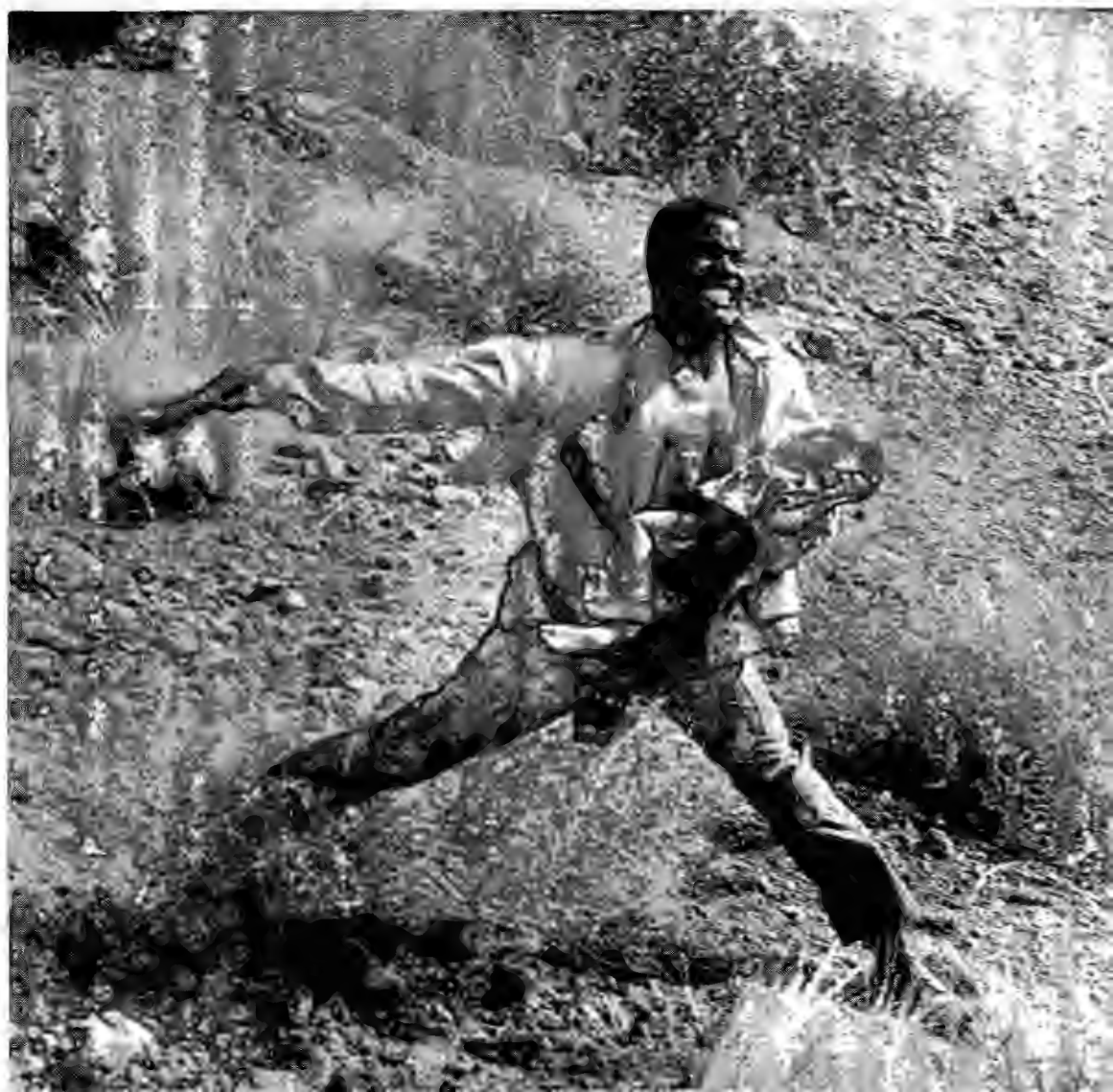
La Gran Bretagna ha presentato alla Sezione informativa *Hell Drivers* (*Piloti dell'inferno*) di C. Raker Endfield. E' una storia di camionisti che prende per modello la durezza e la violenza del film *Il selvaggio* di Lazlo Benedek. Lo stesso protagonista di *Hell Drivers*, l'attore Stanley Baker, si atteggia e si trucca come Marlon Brando ne *Il selvaggio*. I protagonisti sono un gruppo di uomini addetti con i loro autocarri al trasporto di materiale da costruzione. La loro paga è a cottimo. Da ciò il loro infernale correre per le strade, senza rispetto per la vita altrui e per la propria, e da ciò un'aspra gara tra due in particolare per un primato contesissimo. Il

*Oeil pour oeil,* di André Cayatte (Francia).

*Los salvajes,* di Rafael Baledon (Messico).

*Un angel pasó por Brooklyn,* di Ladislao Vajda (Spagna).

*Samo ljudi*, di Branko Bauer (Jugoslavia). SOTTO: *The Story of Esther Costello*, di David Miller (Gran Bretagna). A DESTRA, *I sogni nel cassetto*, di Renato Castellani (Italia).

*Ubaguruma,* di Tomotaka Tasaka (Giappone). SOTTO: *Something of Value,* di Richard Brooks (U.S.A.).

*Porte des Lilas,* di René Clair (Francia).

cattivo finirà per ammazzarsi e l'altro dei due resta in pace con la donna che si è trovato. Il film ha pregi narrativi e di caratterizzazione, oltre alla durezza che ispira la lotta bestiale tra i protagonisti e alla suspence delle drammatiche gare in autocarro. Ma esso serve probabilmente a indicare, assieme a *The Story of Esther Costello*, la cattiva situazione attuale del cinema britannico, preoccupato soprattutto della sua espansione commerciale e delle formule per realizzarlo.

Alcuni paesi hanno presentato film veramente insignificanti e, probabilmente, molto indicativi. La Spagna ha dimostrato con *El gran dia* (*Il gran giorno*) di Rafael Gil di preferire le strade già battute. Il film è la storia lacrimevole di un bambino che cerca di procurarsi un bell'abito per il giorno della sua prima comunione. Vi riesce attraverso tante piccole avventure e rimettendoci un braccio. Il bambino, il piccolo attore Miguelito Gil, assomiglia (o lo fanno assomigliare) a Pablito Calvo e tutto il film rientra nel genere di *Marcellino pane e vino*. L'Argentina ha inviato *Todo será para bien* (*Tutto andrà per il meglio*) di Carlos Rinaldi, tratto da *Tutto per bene* di Pirandello. Si tratta di un modesto omaggio al commediografo italiano, realizzato con pedestre attaccamento al testo e recitato da attori di prosa che, nonostante i loro sforzi, non vanno oltre al rendimento di una filodrammatica qualsiasi. *Stranding* (*Il naufragio*) è il film olandese, dell'esordiente Louis A. Van Gasteren, che vuole ricalcare gli schemi del film hollywoodiano di genere poliziesco. E' una storia di falsari debellati dal destino, che, senza tener conto della poca fantasia del soggetto e dello svolgimento narrativo, manca di qualsiasi forma drammatica magari ottenuta con i soli espedienti formali e di mestiere. Il film si trascina lentamente verso un finale scontato e scialbo, nè vi si può rilevare un qualsiasi pregio. L'egiziano *Donne nella mia vita* del regista Fatin Abd El Wahab è l'ultimo di questi film insignificanti, anche se comunque rappresentativi, ma è anche il più brutto, indice di un cattivo gusto e di una faciloneria che nei precedenti non si riscontra.

*El gran dia* (Il gran giorno), di Rafael Gil (Spagna).

*Todo será para bien* (Tutto andrà per il meglio), di Carlos Rinaldi (Argentina).

*Stranding* (Il naufragio), di Louis A. Van Gasteren (Olanda).

*Donne nella mia vita,* di Fatin Abd El Wahab (Egitto).

Altri paesi hanno presentato alla Sezione informativa o solo dei documentari o, accanto ai film, anche qualche documentario. Non si tratta di cose che meritino un particolare cenno all'infuori di *Ambassador Satchmo* (*Il grande Satchmo*) di Mili Lerner, un documentario televisivo americano di tecnica perfettissima, su Louis Armstrong. Il celebre suonatore di cornetta è visto durante il suo lungo viaggio di qualche tempo addietro intorno al mondo ed è intervistato più volte e a lungo. Attraverso la tecnica di questo mediometraggio si riesce a stabilire un rapporto di simpatia umana e di buona conoscenza per il protagonista. Sempre tra i documentari ricordiamo *L'oceano ci chiama* di Giovanni Roccardi e Giorgio Ferroni, un mediocre ma onesto film italiano sulla pesca del merluzzo nei mari del nord, e il francese *Rendez-vous à Melbourne,* di René Lucot, sugli ultimi Giochi olimpici, ben modesto di fronte al celebre *Olimpia,* anche se aiutato dal colore.

*Ambassador Satchmo* (Il grande Satchmo), di Mili Lerner (U.S.A.).

*L'oceano ci chiama,* di Giovanni Roccardi (Italia).

*Rendez vous à Melbourne,* di René Lucot (Francia).

Ma a questo punto, nell'ordine di discorso che ci siamo imposti, incominciano a venire i film più interessanti, anche se non tutti di valore

artistico; interessanti, perchè facenti parte di un gruppo rappresentativo o di una produzione che si rivela nuova e inaspettata attraverso quel film, oppure perchè possiedono valori propri. La Polonia con *La vera fine della guerra mondiale,* di Jerzy Kawalerowicz, che è un film anonimo e inconsistente, dimostra di avere interesse, attraverso il racconto dei problemi di un reduce squilibrato, per i problemi umani individuali e per i sentimenti delle persone. Ce lo conferma con maggior autorità Andrzej Wajda che a Venezia è stato presente con *Una ragazza ha parlato,* film che il regista ha realizzato prima di *Kanal* e con una minore maturità artistica. I due film, posti a confronto, sono particolarmente rivelatori. In ambedue il tema principale è quello dell'amore per la vita, una passione concreta che si esprime anche nell'amore carnalmente compiuto con la donna. Il dramma dei personaggi si svolge intorno a questo. *Una ragazza ha parlato* è il racconto di alcuni giovani i quali, durante l'occupazione tedesca di Varsavia, da fannulloni, che perdono la giornata nella strada rubacchiando, maturano la propria coscienza sino all'amore per la patria e alla lotta contro il nemico. Lo schema del racconto è questo, ma lo sviluppo non sempre è giustificato, nè formalmente nè psicologicamente. Da elemento catalizzatore funge una ragazza, che infiamma i suoi coetanei e li guida nella successiva lotta. E, infine, sarà lei a subire la morte per mano dei tedeschi, mentre la resistenza dei suoi coetanei continua. Wajda con questo film ha inteso rispecchiare il patriottismo polacco, la ribellione del suo popolo all'occupazione nemica, e lo ha fatto usando figure di giovani piene di vita e di amore. Ed è una di queste figure ad essere la più chiara e la più precisa del film: quella di un giovane insicuro e pusillanime a prima vista, che accetta la lotta fino all'eroismo, ma solo attraverso un lento processo di trasformazione di paure e di convinzioni. Lo stile del regista è conciso ed asciutto, già sono evidenti la forza e la tensione drammatica che in *Kanal* verranno più completamente espresse.

*La vera fine della guerra mondiale,* di Jerzy Kawalerowicz (Polonia).

*Una ragazza ha parlato,* di Andrzej Wajda (Polonia).

*Libera uscita,* di Imre Fehèr (Ungheria).

Il film ungherese è, invece, quello che ha costituito motivo di assoluta sopresa. *Libera uscita* di Imre Fehèr è forse il migliore, quello degno di un gran premio ufficioso, dell'ufficiosa Sezione informativa. E' il delicato amore tra un giornalista travestito da soldato e una giovane e bella domestica. L'incontro tra i due avviene, come è logico, la domenica pomeriggio, giorno di libera uscita per soldatini e domestiche. Per lui però si tratta, almeno all'inizio, di un esperimento di un nuovo tipo d'avventura; ma le domeniche successive la cosa cambia, e subentra l'amore. Il film costruito con estrema semplicità di tecnica e di stile è un articolarsi di sentimenti, soprattutto nella ragazza, che ingrandiscono sempre di più, spinti dagli impulsi d'amore del bellissimo personaggio femminile. Anche la conclusione del film nel suo triste anticonformismo ha un tono di estrema semplicità. Il giornalista non più travestito da soldato e apparentemente stanco della relazione con la domestica si presenta in casa di lei, ospite della padroncina. L'incontro tra i due provoca la fuga della ragazza invano inseguita dall'innamorato pentito. La dignità profondamente offesa della domestica impedisce ogni perdono, ogni riavvicinamento. *Libera uscita* è,

dunque, la storia di un infelice amore di donna, condotta con estrema semplicità su delicate annotazioni e sfumature. Se è possibile un paragone, *Libera uscita* è un po' come *Breve incontro*, pur con situazioni e personaggi diversi. Ma, come il film di Lean, anche questo ungherese vuol essere ed è una storia comune di gente comune, che un delicato modo di sentire sublima.

*Decedek Automobil* (Nonno Automobile), di Alfred Radok (Cecoslovacchia).

Il film cecoslovacco *Nonno Automobile* di Alfred Radok, potrebbe portare la firma di René Clair e probabilmente il grande regista francese non se ne adonterebbe. D'altronde questo è anche il limite del film: si tratta di un Clair un po' in minore e, comunque, di una copia bella, ma sempre copia. La nascita e i primi anni di sviluppo dell'automobile sono visti attraverso l'incontro di un meccanico ceco con una graziosa francesina, figlia di un meccanico parigino, in occasione di una corsa automobilistica. Altre corse, altri incontri e finalmente le nozze, tutto imperniato su situazioni comiche e sentimentali, ma pieno di delicata ironia. Le parti più belle del film sono quelle delle corse di motociclette e di automobili, corse di campioni con baffi, guasti e scomparse, vittorie e sconfitte.

*Patrouille de choc* (Pattuglia di assalto), di Claude Bernard-Aubert (Francia).

*Mort en frande* (Morte illegale), di Marcel Camus (Francia).

*Patrouille de choc* (*Pattuglia d'assalto*) di Claude Bernard-Aubert, presentato dalla Francia, è stato un altro dei film più importanti della Sezione informativa. In un certo senso fa il paio con *Mort en fraude*. Come questo, infatti, è ambientato nell'Indocina durante gli scontri delle truppe francesi con il Viethmin. Protagonista un reparto della Legione straniera preso dal vero: vi è, infatti, un solo attore professionista. E il film, che si avvale di pochissimo dialogo, potrebbe sembrare quasi un lungo documentario. Ma in esso è ben precisa l'impostazione di alcuni personaggi, il racconto è strutturato in modo da confluire verso un determinato obiettivo drammatico, e, soprattutto, esiste una ben precisa tesi. Il film racconta la vita di un reparto della Legione straniera con compiti di avamposto, i suoi rapporti con la popolazione locale, le insidie a cui è sottoposto, la sua lenta emorragia di morti. *Patrouille de choc* si conclude con il sacrificio totale, senza retorica, degli ultimi superstiti del reparto. Il giovane regista Aubert, che ha ora ventisette anni, è stato per lungo tempo corrispondente della televisione in Indocina. Per il suo primo film si è valso di questa esperienza. Egli ha raccontato la storia del reparto francese con un senso di nascosta meraviglia, con un continuo interrogativo. Di fronte alla profonda inutilità di tutto ciò che i francesi hanno e che il regista ha saputo esprimere bene, egli è stato capace di trovare una risposta che tale inutilità spiegasse. Paragonato a *Mort en fraude, Patrouille de choc* è il film che illustra la fine del colonialismo senza spiegarne le ragioni e senza alcuna reazione. Il primo invece è, per lo meno, un tentativo da parte di un altro regista esordiente di superare il momento negativo attraverso la solidarietà e la comprensione umana.

*Les cas du Dr. Laurent* (Il caso del dottor Laurent), di Jean Paul Le Chanois (Francia).

Degli altri due film francesi *Le cas du Dr. Laurent* è la storia del parto psicoprofilattico e del suo ideatore. La vicenda è, naturalmente, drammatizzata ma con diretto riferimento ai fatti reali. Jean Paul Le Chanois è l'ottimo regista di questo semplice e degno film, e Jean Gabin agisce

*L'amour est en jeu* (L'amore è in gioco), di Marc Allegret (Francia).

nelle vesti del medico incompreso e deriso nel paese dove tenta di diffondere il suo metodo. *L'amour est en jeu* di Marc Allegret è una commedia *boulevardière* piena di brio e di eleganza, nella quale il regista ha messo tutto il suo smaliziato mestiere. E la commedia giunge bene in porto anche per l'ottima prestazione di Robert Lamoureux ed Annie Girardot.

*Città di notte,* di Leopoldo Trieste (Italia).

Infine, vogliamo soffermarci su *Città di notte,* il primo film di Leopoldo Trieste, per il quale la meritata fama del suo autore, già commediografo, sceneggiatore e attore, aveva creato un'atmosfera di attesa. In parte *Città di nottè* ha deluso. Trieste, evidentemente, traendo questo film da una sua commedia, puntava sul risultato migliore possibile, ma anche in modo estremamente personale. Infatti, chi volesse cercare dei legami tra questo e altri film italiani, non ne troverebbe. Il regista ha fatto veramente a modo suo, impegnandosi nella descrizione di ambienti, di personaggi e di situazioni con un modo di raccontare tutto sospensioni e allettamenti. Trieste ha voluto cogliere taluni aspetti del mondo di artisti e di sfaccendati che gravita a Roma tra piazza di Spagna, via Margutta, e via del Babuino, mondo che gli è familiare e che egli ha osservato con ironia distaccata, ma non troppo. E il difetto del film sta proprio qui, in questa coralità di personaggi intellettualistici, anche se tratti da una determinata realtà. Mentre invece quando il regista si è di più soffermato sui protagonisti e, in particolare, sulla ragazza, allora è riuscito a dare una consistenza umana e un rapporto di problemi ai suoi personaggi. *Città di notte* è dunque un film con pregi e con difetti, non sarà probabilmente un film di successo, ma ha rivelato ugualmente la personalità, anche se non matura, di un nuovo regista.

# Quattro commemorazioni e alcuni suggerimenti

*di GIULIO CESARE CASTELLO*

*In tempi calamitosi come gli attuali, le rassegne retrospettive possono rappresentare, per gli organizzatori della Mostra di Venezia, un solido appiglio culturale, e per i frequentatori del Lido un contrappeso alle delusioni in serie, provocate dalla crisi, purtroppo rinnovantesi, di una manifestazione, ahimé da gran tempo impari ai propri compiti.*

*Anche le "retrospettive", a Venezia, hanno ormai una loro tradizione: non ultimo merito dell'aurea Mostra che si tenne nel 1947 fu quello di aver incluso una ricca serie di "personali" e di altre rassegne, sorvegliate dal gusto e dal puntiglio filologico di Francesco Pasinetti. Da allora, la Mostra veneziana ha ritenuto, saggiamente, di non poter più fare a meno di rassegne del genere. E nessuno nega che, nel corso di un decennio, a Venezia si sia avuto modo di colmare molte lacune di informazione, di confermare e rettificare molti giudizi, e via dicendo. Nessuno nega che si sia dispiegato zelo nell'assicurare alla manifestazione veneziana questo ghiotto "contorno", il quale in molti casi è finito per sembrare più significativo, dal punto di vista culturale, che non la Mostra vera e propria. Ma bisogna anche dire che Venezia non si è ancora liberata, sotto questo aspetto, da certi difetti, che noi da anni siamo venuti tenacemente denunziando e che spesso impediscono che le "retrospettive" assolvano in pieno ai propri scopi divulgativi e ai propri obblighi culturali. Dopo la nuova esperienza del 1957 vorremmo riassumere alcune delle nostre osservazioni di indole generale (non senza, s'intende, nn concreto riferimento a quanto è accaduto quest'anno).*

1) Orario. *Secondo noi è assurdo relegare le proiezioni retrospettive alle nove e mezza della mattina, ora — per il Lido — antelucana. E' assurdo sopra tutto perchè un simile orario implica una totale sfiducia nella funzione culturale di tali proiezioni. E' evidentissimo che ad un così scomodo orario è disposto ad assoggettarsi solo un manipolo di ardimentosi, votati a tutto. Capita spesso che, ad inizio di proiezione, nella enorme sala del Palazzo del Cinema, ci si possa contare. Poi, con il passare del tempo, prima che la proiezione finisca, ad ora meno inclemente, qualche altra decina di* aficionados *arriva alla spicciolata. Ma vien fatto di domandarsi se valga la pena di mettere a contributo cineteche di mezzo mondo e di spendere tante nobili ener-*

*gie per dedicare poi gli spettacoli ad una ristretta setta (della quale, s'intende, siamo fierissimi di far parte). Secondo noi, le "retrospettive" — specie talune — dovrebbero assolvere anche ad una fondamentale funzione divulgativa. Esse dovrebbero quindi venir collocate in ora comoda per chiunque, anche per il pubblico anonimo che al Lido giunge dopo mezz'ora o più di viaggio lagunare e filoviario. Ad esse dovrebbe cioè venir dedicato lo spettacolo pomeridiano. Siamo certi che in tal modo alla proiezione dei classici assisterebbero non poche decine, ma alcune centinaia di persone. Molte tra esse verrebbero perchè realmente interessate; altre verrebbero soltanto perchè hanno l'abitudine di assistere al pomeriggio ad uno spettacolo della Mostra, ma nella maggior parte dei casi finirebbero per trovare il proprio tornaconto. Questa sarebbe vera divulgazione della cultura secondo gli scopi della manifestazione veneziana. E non ci si venga a dire che la collocazione mattutina è resa necessaria dalle esigenze dei critici dei quotidiani. Se si allude al fatto che, così, essi sono messi in grado di seguire le "retrospettive", è facile rispondere che in grande maggioranza i critici dei quotidiani si disinteressano altamente delle "retrospettive", mattutine, pomeridiane, serali e notturne ch'esse possano essere. (Fanno eccezione i soliti "volontari della morte"). Del resto, il sistema che stiamo per suggerire non impedirebbe loro minimamente di coltivare quei pruriti culturali dei quali tanti di essi non soffrono per nulla (in parte anche a causa dell'innegabile faticosità del loro "servizio"). Ma più probabilmente si allude al fatto che per i critici dei quotidiani è utile, se non necessaria, un'anteprima pomeridiana del film in concorso. Ammettiamolo pure. Ma non è affatto necessario che tale anteprima si risolva in uno spettacolo pubblico, il quale sottrae parte della sua solennità allo spettacolo serale, che è quello ufficiale. (La sera, per il pubblico normale, c'è a prezzi accessibili l'Arena, e se questa non basta si può provvedere altrimenti, con proiezioni supplementari in città, come si faceva un tempo). Secondo noi, i critici, tutti i critici, dovrebbero vedere il film la sera, col pubblico, a costo di rinviare d'un giorno la pubblicazione dell'articolo. Ma anche ammesso che questo non sia possibile a causa della mancata accettazione dell'accordo nazionale da parte di un paio di quotidiani, si può sempre tenere una ristretta anteprima per i critici dopo la proiezione pomeridiana, cioè verso le 18, ora più che comoda e che consentirebbe loro di spedire il pezzo ai rispettivi giornali verso le 22, in tempo, cioè, utile. (Oppure, si potrebbe tenere l'anteprima alle 14, alle 15, qualora si voglia evitare la concomitanza tra essa e la proiezione della sezione informativa, sempre che quest'ultima venga mantenuta. Vero è che anche col sistema in vigore quest'anno i critici dei quotidiani non potevano assistere alla proiezione informativa, essendo occupati con la stesura dell'articolo. L'orario delle 18 ci sembra nettamente preferibile a quello delle 14, anche perchè le indiscrezioni avrebbero minor tempo per spargersi prima dello spettacolo serale). Lo spostamento delle "retrospettive" dalla mattina al pomeriggio (insieme con una opportuna riduzione dei film "informativi") consentirebbe di* evitare qualsiasi proiezione mattutina: *le mattinate dovrebbero venir riservate in maniera esclusiva ai convegni, alle conferenze stampa, eccetera: a tutto, insomma, eccetto che alle proiezioni. Sempre che si creda nell'utilità — in una sede*

*come quella veneziana di convegni, eccetera. Accavallare manifestazioni dello stesso o di diverso genere non serve che a rendere più caotica, stancante ed irritante la manifestazione. Nessuno possiede il dono dell'ubiquità: si faccia* una sola cosa per volta; *chi non ha interesse per* quella *cosa potrà approfittarne per scendere in spiaggia, per dormire, per andare in città, per pensare ai casi propri. E non sarà piccolo vantaggio.*

2) Numero delle rassegne. *Venezia ha sempre avuto la tendenza a moltiplicare il numero delle rassegne retrospettive tenute anno per anno. Ciò provoca un inconveniente: l'impossibilità di rendere esauriente anche una sola tra esse, il carattere di approssimazione che spesso tali manifestazioni assumono. Quando Venezia offre un panorama storico di una cinematografia nazionale, le incombe l'obbligo di presentare un programma completo, a costo di dedicargli quindici giorni. In cinque giorni è ben difficile poter offrire qualcosa di più che alcuni* hors d'oeuvres, *magari stimolanti, ma che lasciano inappagato lo spettatore esigente. Altrettanto si dica per le mostre personali. Insomma, il programma va proporzionato ai giorni ed alle ore di proiezione disponibili.*

3) Sussidi informativo-culturali. *E' assurdo presentare film parlati in lingue come il giapponese ed il russo in edizione originale priva di sottotitoli, senza il sussidio di alcun traduttore dei dialoghi (talvolta perfino senza il sussidio di un riassunto della trama: è accaduto con Dovgenko, mentre per Mizoguchi si sono forniti magri riassunti appena indicativi). Quest'anno si è molto parzialmente provveduto, in ritardo, e solo dietro richiesta di qualche volonteroso. Possibile che nessuno abbia pensato alla necessità di provvedere in tempo? In casi del genere uno* speaker *al microfono dovrebbe tradurre i dialoghi, se non integralmente, almeno in tutte le loro parti essenziali, riassumendo le parti meno importanti. Anche questa procedura ingenera il sospetto di una sfiducia, da parte degli organizzatori, in una reale funzione delle Mostre retrospettive. Pare che il principio sia quello di proiettare dei film, molti film, tanto perchè si possa dire che Venezia nell'anno tale ha incluso nel suo programma la tale e talatra rassegna retrospettiva. Non importa, poi, se i film siano comprensibili o no. Punto di vista evidentemente assurdo, tanto più che si tratta di un inconveniente eliminabile con un minimo di iniziativa e di buona volontà, anche senza aspettare le rimostranze dei giornalisti. Vorremmo consigliare anche di far in modo che gli opuscoli illustrativi delle rassegne vengano consegnati prima dell'inizio delle rassegne stesse (e non a rassegna finita, come è accaduto per quello inglese), e abbiano un carattere sempre esauriente (il che non si può dire di quello dedicato ai quattro registi defunti).*

4) Responsabilità dell'ordinamento. *Ogni rassegna dovrebbe avere un responsabile dichiarato, un ordinatore, come accade per le sale principali della Biennale d'arti figurative. Se così fosse accaduto quest'anno sapremmo con chi prendercela per l'assurda presentazione dei film di Mizoguchi senza* speaker *e per l'approssimatività delle rassegne commemorative degli altri registi scomparsi. Questo responsabile potrà essere un componente della commissione artistica o potrà essere un'altra personalità al di fuori o al di dentro della Mostra: l'importante è che esista e con la sua presenza offra una ga-*

*ranzia di serietà all'organizzazione. (Inutile dire che essa dovrebbe ricevere ogni possibile aiuto da parte della direzione della Mostra, da parte della Biennale, del Governo, eccetera). Nel caso di una Mostra affidata all'organizzazione di un ente straniero (come quest'anno il British Film Institute per la rassegna del cinema inglese), all'ordinatore straniero dovrebbe essere affiancato un esperto italiano. Se questo fosse accaduto quest'anno, si sarebbero evitate certe assurdità: non sarebbero, cioè, stati inclusi nella rassegna film notissimi in Italia a detrimento di altri che ci avrebbero consentito di colmare delle lacune. Tipico il caso della proiezione dedicata a Korda: si è scelto per la proiezione integrale* Things to Come, *film che, oltre ad essere stato presentato in Italia a suo tempo, aveva avuto una recente riedizione. Quando ci sarebbero stati fra l'altro da presentare i frammenti dell'*I, Claudius *di Sternberg, che avrebbero costituito una novità di grande rilievo. Altrettanto si dica per l'ultima proiezione, dedicata ad Olivier e a* Breve incontro, *secondo un criterio storico esatto, ma anche senza una precisa consapevolezza del modo più* utile *di riempire le sei sole mattinate disponibili (se le mattinate fossero state quindici il discorso cambierebbe). Noi siamo del parere che ad una rassegna nazionale completa debba essere dedicato l'intero periodo della Mostra veneziana. Ma quando questo non avvenga — e quindi un carattere di completezza sia comunque irraggiungibile — la precedenza deve essere data alle opere che possono avere per il pubblico carattere di scoperta, provvedendo naturalmente in sede di compilazione del programma (e in sede di conversazioni integrative, che si potrebbero anche istituire) a colmare idealmente le lacune, a giustificare le ragioni della scelta, eccetera. La presenza di un ordinatore italiano al fianco di quello straniero consentirebbe anche di evitare che sulla scelta delle opere venga a pesare qualche "pregiudizio" nazionale: come è accaduto quest'anno con l'inammissibile esclusione delle commedie marca "Ealing", alcune delle quali* (Hue and Cry, Whisky Galore, *eccetera), sono in Italia del tutto sconosciute o sono state presentate solo a pubblici particolari e ristretti. (Come è noto, il successo di critica delle commedie caratteristiche dell'*humour *britannico è sopra tutto straniero; mentre gli inglesi tendono a circoscrivere la portata di quel filone, ed anche nell'occasione veneziana si sono lasciati evidentemente dominare dai loro pregiudizi).*

* * *

*La rassegna dedicata a Venezia a quattro registi recentemente scomparsi, ci consente di esemplificare alcuni dei rilievi da noi mossi, circa la necessità di fare una sola cosa bene piuttosto che quattro o cinque in maniera insoddisfacente, circa la necessità di avere un ordinatore responsabile, eccetera. Si è trattato, infatti, di una manifestazione organizzata in maniera un po' casuale. Così, per due dei quattro registi, Dimitri Kirsanoff e Ewald Andreas Dupont, è prevalso il criterio, in sè assai pericoloso, del frammento. Un criterio che si può forse ammettere per Kirsanoff, questo russo che dispiegò la sua attività nell'ambito dell'avanguardia francese, prima di cadere, sempre in Francia, nella* routine *di un'attività "alimentare".* Ménilmontant e Brumes d'automne *sono le opere che lo rappresentano meglio e, anche per*

*frammenti, riescono a testimoniare del suo prezioso ma fragile gusto per le belle immagini decadentemente idoleggiate, della sua inclinazione, suggerita da spinte interiori estetizzanti, per motivi di* mélo *populistico. E' difficile però ammettere il criterio del frammento per Dupont, regista di ben altra importanza sul piano storico. Certo, attraverso il frammento si riesce ad esemplificare l'aspetto più cospicuo del contributo di Dupont alla storia del cinema: vale a dire la sua matura codificazione pratica del linguaggigo cinematografico muto. Ma, attraverso i saggi presentati a Venezia, film come* Variété *e come* Moulin Rouge *e* Piccadilly, *questi ultimi realizzati dal regista tedesco in Inghilterra, finiscono per risultare tutti tre, press'a poco, sullo stesso piano. Di* Moulin Rouge *e di* Piccadilly *sono state infatti presentate due sequenze magistrali, specie la prima, sul piano del montaggio e dell'evocazione d'ambiente (rispettivamente quello del teatro parigino di rivista a grande spettacolo e quello di una taverna londinese). Ma* Variété *è quel capolavoro (ben noto ad ogni frequentatore dei circoli del cinema) che tutti sappiamo: una sequenza, doverosamente accolta, può bastare a richiamarlo alla memoria. Mentre* Moulin Rouge *e* Piccadilly *sono film non familiari anche a gran parte degli specialisti; gli storici, se e quando li nominano, li considerano opere della "maniera" di Dupont. E' esatto questo giudizio? I frammenti presentati rischiano, con il loro splendore, di ingenerare dubbi, confusioni, perplessità. Si tratta di gemme estratte da un contesto mediocre? O invece si tratta di citazioni da opere ingiustamente trascurate e sottovalutate? E poi, perchè trascurare* Atlantic, *da qualcuno considerato opera di grande importanza? Perchè ignorare il contributo di Dupont al cinema sonoro? (Frammento per frammento, la sequenza iniziale di* Cape Forlorn *avrebbe potuto e dovuto figurare nella rassegna, con modesto aggravio per la sua "economia").*

*Se per Dupont ci si è limitati al suo periodo muto, per Ophüls ci si è limitati alla sua attività postbellica, parzialmente rappresentata da* La ronde *e dal prologo di* Lola Montès. *La proiezione de* La ronde, *incantevole poemetto libertino che completa la trilogia "viennese" iniziata da* Liebelei *e proseguita da* Letter from un Unknown Woman, *favole dell'amore romantico, così come questa è la favola dell'amore sensuale, avrebbe potuto rientrare in un'ordinaria amministrazione, se il film non fosse tuttora bandito dalle sale italiane per volere della censura. Così, la proiezione ha assunto aspetto di ghiotta celebrazione di un rito quasi clandestino... Il prologo è la parte affascinante di quel film orgiasticamente e grevemente barocco che è* Lola Montès: *la sua proiezione ha consentito di verificare la stretta parentela che corre tra il* meneur de jeu, *il personaggio-coro de* La ronde, *elegante e disincantato (una trovata di primissimo ordine, che vale a dare unità e coerenza all'opera), e quell'altro e così diverso* meneur de jeu *(dalla funzione peraltro non dissimile) che è il direttore di pista del circo in* Lola Montès. *Raffronto opportuno ed eloquente, ma che non giustifica l'assenza di quell'aureo gioiello che è* Liebelei *e di quel da troppi misconosciuto modello di film-opera che è* Die verkaufte Braut.

*Il quarto regista della rassegna era Aleksàndr Dovgenko, l'unico per il quale si sia del tutto ripudiata la via del frammento e ci si sia attenuti al*

*criterio di accogliere soltanto opere nella loro integrità (che la copia di* Zemlia *giunta da Londra offrisse qualche cosa in più e qualche cosa in meno di altre copie è un altro discorso; ma anche un esame filologico delle copie rientrerebbe nei doveri di un ideale ordinatore delle rassegne). Uno dei due film proiettati,* Zemlia, *è piuttosto noto ed è quel capolavoro di panica poesia georgica che ben sappiamo. La novità della rassegna — l'unica importante novità della quadruplice commemorazione — era costituita da* Aerograd (1935),*presentato dapprima senza il sussidio di uno* speaker *e poi ripetuto con un sussidio un po' approssimativo, ma tale da consentire un sufficiente orientamento. Tale orientamento (basato anche su* quella *traduzione del dialogo) ci induce a ritenere che altre opere del Dovzhenko prebellico sarebbero state probabilmente da preferire ad* Aerograd: *specialmente* Sciors. *Con* Aerograd *Dovgenko si allontanò, una volta tanto, dalla sua consueta e congeniale ispirazione alla sua terra ucraina, e non si può dire, come osserva lo stesso Sadoul nella sua "Storia", che ne abbia ritratto vantaggio.*

Aerograd *racconta, in modo un po' ansimante, una vicenda relativa alla lotta di partigiani contro i tentativi di infiltrazione giapponesi, spalleggiati da forze russe "reazionarie", agli estremi limiti orientali dell'Unione Sovietica, là dove sta per sorgere (all'epoca in cui si svolge l'azione) una nuova città, cui viene attribuito significato di simbolo:* Aerograd, *appunto. I riferimenti ad una situazione storica e locale non sono sempre facili da cogliere, per uno spettatore occidentale, e questo nuoce al pieno apprezzamento del film. Ma d'altro canto il soggetto è elementare, e in esso quel che conta non sono tanto i fatti (episodi di una guerriglia che si conclude vittoriosamente) quanto la suggestione ambientale (anche nell'esprimere il fascino della "taiga" Dovgenko rimane un insigne poeta della natura) e soprattutto nella lirica sbozzatura di alcuni tipi, tra cui rimangono nella memoria soprattutto i due anziani cacciatori già amici, i quali si ritrovano l'uno contro l'altro nella guerriglia: la scena in cui il partigiano giustiza l'amico nella boscaglia, con il loro solenne, sereno addio, è giustamente ricordata nei manuali come un alto esempio della superiore umanità di Dovgenko. Umanità che è decisamente, volutamente assente dal tratteggio grottesco, risibile, che hanno altri personaggi (i giapponesi, per esempio), quasi parodie di se stessi, nella loro caratterizzazione sommaria ed esasperata, che sembra una deformazione dei modi cari al cinema sovietico dell'epoca d'oro del muto. Il film si vale, oltre che della eccellente fotografia di Tissé, di una ariosa, cantabile partitura popolareggiante di Kabalevski. Il contrappunto immagine-suono ottiene risultati di un sinfonismo epico all'inizio del "pre-finale" corale, quando si succedono, infoltendosi a vista d'occhio, nel cielo luminoso, le nere, trionfali squadriglie degli aerei. Ma al regista è mancato il senso della misura: agli aerei subentrano serrati plotoni di truppe, e la sequenza si chiude così secondo una convenzione celebrativa di marca staliniana.*

*Valeva comunque certo la pena di conoscere* Aerograd, *così come gli altri (non molti) inediti che queste retrospettive ci hanno offerto. Ripetiamo, a Venezia in sede retrospettiva l'interesse non manca mai. Ma vorremmo che i nostri rilievi, esposti con spirito di amichevole collaborazione, venissero tenuti presenti per l'avvenire, al fine di sempre meglio spendere le energie destinate a questo scopo tutt'altro che secondario.*

# Le donne di Mizoguchi e gli uomini di Kurosawa

*di TINO RANIERI*

Quest'anno, tre Mostre cinematografiche hanno serbato nel calendario delle « personali » un posto per la regia giapponese: a Cannes in maggio c'è stata la rassegna dedicata ad Akira Kurosawa, ripresa poi, quasi integralmente, in luglio a Locarno. Venezia da parte sua ha reso omaggio allo scomparso Kenji Mizoguchi, organizzando la presentazione di cinque suoi film inediti in Occidente. Entrambe le iniziative erano state auspicate: si trattava dei due registi giapponesi più famosi, se non tra il pubblico europeo, almeno tra i « professionisti » e gli appassionati che avevano imparato ad apprezzarli nel corso delle ultime Mostre internazionali. Sul loro cinema erano stati tentati i primi saggi, i primi contatti critici con il nuovo cinema dell'Estremo Oriente. Le loro opere principali, spesso insignite dei massimi premi tanto a Venezia che alle altre Mostre, parlavano di un rinnovamento profondo nelle forme tradizionali dello spettacolo, di una sensibilità nobilissima e di una preziosa ispirazione. Urgeva dunque un avvicinamento, che rompesse i disagi e gli stupori, facilitasse la revisione d'una cultura rimasta a noi estremamente straniera, rischiarasse gradualmente il secolare intrico di simboli e d'immagini avviato a divenire nel cinema un nuovo e meraviglioso strumento stilistico. E tenuto conto delle difficoltà innumerevoli che sempre insorgono nell'allestimento di una rassegna del genere, è onesto dire che le « personali » di Kurosawa e Mizoguchi non hanno tradito completamente l'aspettativa. Nell'una e nell'altra abbiamo avuto modo di vedere dei film di eccellente livello. Prescinderemo anche dagli inconvenienti tecnici più gravi, che talvolta, nella rassegna di Mizoguchi, hanno reso pressochè inavvicinabili i film, privi com'erano di qualsiasi — pur rudimentale — traduzione del parlato. Di questa trascuratezza, che rientra nelle pecche della logistica veneziana 1957 (per altri aspetti non immeritevole), è detto comunque in altra parte del fascicolo.

Il discorso da fare ora è diverso, e deve cominciare, forse a nostra vergogna, con la confessione che già fu fatta alla comparsa di *Rashomon*: non sappiamo ancora dove sta realmente il cinema del pianeta Giappone. In questo le due rassegne recenti non ci hanno aiutato. E sommamente avventato, a nostro parere, sarebbe cercar di ravvisare per amor di sintesi

o alla caccia delle apparenze un quadro complessivo della produzione del Sol Levante sul filo della carriera di Kurosawa e di Mizoguchi. La stessa diciottesima Mostra conferma che le sorprese non sono ancora finite, e che il Giappone detiene altri registi, di diversissima ispirazione, al proprio arco: alludiamo naturalmente alla grazia di Tomotaka Tasaka in *Carrozzina per bambini*. E non bisogna dimenticare l'Ichikawa de *L'arpa birmana*. Di più: anche limitandoci esclusivamente all'approfondimento delle due personalità in questione, avulse dalla situazione generale della cinematografia giapponese, le « personali » lungi dal rimuovere le ultime curiosità riescono ad accrescere i nostri dubbi e a stimolare di nuovo la nostra sorpresa. Diremmo che il loro insegnamento più utile sia proprio questo, la dimostrazione della fallibilità dei cercatori di « costanti » che hanno troppa fretta. Film come *Vivere* di Kurosawa o *Donne nella notte* di Mizoguchi avvertono che la configurazione attribuita inizialmente ai due registi era parziale e inesatta. Ma, al momento attuale, una rettifica critica fondata sulle recenti impressioni perverrebbe sicuramente a posizioni in qualche modo definitive? Pare che i film di Mizoguchi ancora inediti in Europa siano oltre duecento. Di Kurosawa non abbiamo veduto nè *Le più belle* (1944), nè *Coloro che costruiscono l'avvenire* (1946) nè *La gioventù non ha rimorsi* (1946) nè *La meravigliosa domenica* (1947) nè *Il cane smarrito* (1949) nè *Lo scandalo* (1950) nè *Io vivo nella paura* (1955), tanto per nominare solo le opere più citate e interessanti. Lacuna sufficiente, pensiamo, a giustificare l'imbarazzo che ancora proviamo ad inoltrarci su questo terreno.

Se dovessimo giudicare Kurosawa in base ai film giunti a Venezia e magari in pubblica proiezione (includendovi anche *Kumonosu-Djo* di quest'anno) potremmo parlare a tutt'oggi, come s'è fatto con eccessivo trasporto specialmente dopo *I sette samurai*, di un'aristocratica « restituzione » orientale di certo « western », di certo Orson Welles, di certa tecnica dei massimi registi russi, che Kurosawa ha curato con meravigliosa destrezza, riuscendo perfino a far apparire tanta preparazione come un impulso istintivo, non preordinato e privo di riferimenti. Sotto gli atteggiamenti barbareschi e barocchi, Kurosawa è un finto selvaggio, occidentalizzato in molte direzioni, una specie di erudito Blasetti nipponico. Nel suo cinema epico, s'intersecano in strano commercio la smaliziata esperienza professionale, il gusto di un color nazionale elegantissimo, l'energico scontorno delle figure eroiche, la tentazione perenne di « sgomentare » il pubblico con mille arcane composizioni macabre; i risultati sono spesso splendidi. Ma proprio tanta suggestione in noi, spettatori sprovveduti, induce al sospetto che in tale settore del suo lavoro Kurosawa tenga sempre presente l'europeo e l'americano quale « pubblico ideale », e che il Giappone feudale dei suoi film, pertanto, sia quello *che a noi piace vedere*. E' noto, del resto, che in patria *Rashomon*, per esempio, ha ottenuto ben scarsa risonanza.

Ebbene, la « personale » di Cannes e Locarno precisa che esiste anche un Kurosawa senza samurai e senza fantasmi sanguinosi e danzanti, dove le osservazioni precedenti non valgono più nulla. Il fenomeno, nella cinematografia mondiale, non è straordinario. Al contrario, si conoscono un po' dovunque registi che hanno operato in due o più direzioni, che hanno avuto

deviazioni, cadute, metamorfosi. Ma generalmente la visione panoramica che abbiamo in mente sull'evoluzione del cinema ci soccorre e spiega le ragioni del fatto. Frank Capra che passa alle commedie di democrazia rosa dopo la serie aeronavale con Holt e Graves, John Ford che dirige nel 1937 Shirley Temple, nel 1939 *Ombre Rosse* e nel 1941 *Com'era verde la mia valle* possono meravigliarci ma non ci trovano impreparati. Invece, l'oscurità che regna sul panorama del cinema nipponico rende complicata e faticosa ogni scoperta che lo riguarda. Così il secondo volto di Kurosawa, anzi una poliedricità intelligente che via via la rassegna è andata rivelando, assume il carattere di un avvenimento sensazionale, avvalorato dal fatto che, questa volta, la genuinità artistica e la potenza rappresentativa risultano immuni da qualsiasi calcolo. Per noi il miglior Kurosawa è qui, nei film d'ambiente moderno, nei soggetti sul dopoguerra, tra gli uomini occhialuti e striminziti della folla; qui, al di fuori della « chanson de geste » asiatica, troviamo il Kurosawa depositario e testimone di un cinema nazionale e inconfondibile, accanito ricercatore dell'avventura umana.

La rassegna presentava soltanto un'opera del genere cavalleresco, il soggetto « nô » *Coloro che calpestarono la coda della tigre;* interessante anche perchè è l'opera di Kurosawa più lontana nel tempo che sia giunta in Europa (1945). Ispirato a un episodio storico e mantenuto nelle cadenze particolari del dramma « kabuki », il film è retto su una tecnica narrativa di simulata lentezza, che si traduce ben presto in un accortissimo e quasi doloroso esperimento di « suspense ». Si può dire ben raggiunto il proposito del regista, così enunciato in un suo studio sulla commedia classica giapponese: « Generalmente si pensa che il teatro nô abbia un tempo lento; è falso. Un attore del nô esprime un viaggio di tre miglia muovendo tre passi sulla scena. E' questa l'espressione tecnica che intendo applicare al cinema... ». Inoltre *Coloro che calpestarono la coda della tigre* vanta già, nel disegno complessivo, la magnanima fierezza delle imprese eroiche cantate da Kurosawa; il magnifico studio di personaggi, Benkei e i suoi cavalieri che sfidano la morte per la salvezza del giovane principe, autentici paladini d'Oriente, anticipa la possanza dei *Sette samurai*.

Gli altri tre film erano ambientati nel Giappone contemporaneo. Non è possibile soffermarci su *L'Idiota* (1951), il romanzo di Dostoiewski traslato ai giorni nostri, perchè la presentazione era limitata a qualche frammento; restiamo con la curiosità, dato che *L'Idiota* rappresentò a suo tempo il pomo della discordia tra Kurosawa e i suoi produttori e fu violentemente attaccato, in patria, anche dalla critica. Ma la visione dei film *L'angelo ubriaco* (1948) e *Vivere* (1952) dice realmente qualcosa di nuovo sulla personalità artistica del loro autore. L'eroismo soprannaturale dei guerrieri medioevali di Kurosawa diviene, finalmente, il dimesso coraggio quotidiano degli uomini semplici, il cui solo richiamo storico è, alle loro spalle, il ricordo di una guerra spaventosamente perduta. *L'angelo ubriaco* presenta due antagonisti che sono entrambi vittime della sconfitta, un vecchio medico scalcinato e semialcoolizzato che cerca di ritrovare la sua dignità nel lavoro, e un giovane gangster dei bassifondi, già potente nella malavita, e adesso roso dalla tisi ma abbastanza orgoglioso da respingere ogni soccorso. La tragedia non ha un in-

treccio stretto, è tutta composta di rimandi e divagazioni, episodi a margine, impressioni soggettive. La durezza e la concretezza dei suoi sfondi — la metropoli sotto l'occupazione americana, in piena « febbre di vivere » — si rompono ad un certo punto anche in una sequenza spettrale, che tradisce un'altra sollecitazione, sempre ritornante in Kurosawa: l'incubo del giovane malato che sogna di vedere se stesso, morto, in una bara sulla riva del mare, ed è poi silenziosamente rincorso dal cadavere lungo la spiaggia. Si pensa a *Vampyr,* si pensa a Buñuel. E si può credere che lo stesso regista sia mosso, in questa come in analoghe occasioni, da fantasticherie di cineteca. *L'angelo ubriaco* ha di siffatte svolte, che non sono tuttavia squilibri, ma meditate illustrazioni di un delirio lucido a molti riflessi: al fondo, il suo significato socialmente polemico è ben tangibile, come intuirono quei noleggiatori statunitensi che lo respinsero come antiamericano. In effetti, le memorie della guerra, riprese in maniera apparentemente lontana, o sbadata, da Kurosawa (e, come vedremo, anche da Mizoguchi in *Donne della notte*) tendono ad assumere nei film giapponesi un senso più atroce che nei film di qualunque altra nazione; perchè nessuna nazione in guerra ha mai pagato uno scotto più alto. Tale reminiscenza s'infiltra suo malgrado nelle pellicole più disparate, riveste le forme più sinistre o più ingenue, da *L'arpa birmana* al film di fantascienza *Il satellite misterioso,* che abbiamo veduto a Locarno; dove gli abitanti di un altro pianeta, avvisando uno scienziato nipponico che presto un meteorite urterà la terra e la distruggerà, aggiungono: « E' giusto che voi giapponesi lo sappiate per primi. Voi conoscete già la fine del mondo... ». Il mondo finisce per il giovane delinquente di *L'angelo ubriaco,* che muore di morte violenta. Ma prosegue per il vecchio dottore, che continuerà a visitare i quartieri popolari cercando, quale ultima speranza per sè, il bene degli altri. Il film non è probabilmente senza difetti, ma indubbiamente non supponevamo di dover scoprire il Kurosawa misericordioso e umanitario proprio dietro al Kurosawa polemico.

Il tema della morte e della speranza ritorna più coerentemente in *Vivere,* dove la « redenzione terrestre » è analizzata con stupefacente emozione e pietà, attraverso una costruzione narrativa singolare che può ricordare quella di *Rashomon.* La prima parte è esposta ordinatamente, con un rifiuto d'effetti che ottiene la massima intensità drammatica: un vecchio travet del Welfare Department, mummificato da decenni allo stesso tavolo da lavoro (« Mummia » è anche il soprannome che gli danno i colleghi maligni) apprende dal medico di essere malato di cancro e di avere sì e no un anno di vita. La rivelazione forza gli schemi della sua misera « routine » e lo obbliga suo malgrado alla riflessione dopo così lunga abitudine ad un'arida meccanicità. Ogni rapporto umano ora acquista nuovi, precisi significati: il disamore del figlio, il disprezzo dei colleghi, l'inutilità stessa del suo burocratico e sordo lavoro. La prima reazione è quella logica, dopo la disperazione: un bagno nel mondo sconosciuto, in un ultimo goffo tentativo di ricuperare alla meglio le briciole del lungo fallimento. Gli è compagna in questa parentesi mondana una giovane compagna d'ufficio: il personaggio femminile è ammirevolmente rifinito, con perfetta comprensione psicologica. Ma il tentativo non dura; per una fatalità d'abitudine, il vecchio è riso-

spinto verso la propria scrivania. Si accorge però che anche qui vi è la possibilità di salvezza, e che moti insospettati si celano tra le scartoffie. Prende una pratica a caso, l'istanza di alcune madri povere del quartiere che chiedono la costruzione di un campo di giochi per i loro bambini. Decide di « evaderla » personalmente, consacrandosi tutto a questo impegno come ad un'ultima possibilità di essere utile e a un'ultima « riprova » di sè e dei suoi simili. Sulla piccola e satiricamente crudele rivoluzione ch'egli apporta tra le vecchie carte e gli insonnoliti burocrati degli « uffici competenti », si chiude in tronco la prima parte del film; ora l'impiegato è morto. Il resto verrà raccolto dalle « deposizioni » di vari personaggi riuniti in casa sua dopo le esequie, e dal largo mosaico di ricordi apprenderemo che prima di spirare egli è riuscito a trasformare in realtà il suo proposito. Il giro delle testimonianze è ricco di verità e di squisite intuizioni. Contrariamente a quanto accadeva in *Rashomon,* dove il susseguirsi delle evocazioni struggeva gradualmente i fatti in una seducente danza di menzogne e di fantasie, qui ogni intervento — pur fra le riluttanze, i pentimenti, i sospetti — contribuisce a fissare un epitaffio consolante e riparatore. Qualche volta anche i non-samurai sanno vivere e morire bene. Kurosawa mostra di amare gli uomini, non soltanto i semidei.

Kenji Mizoguchi parla, invece, di donne. La sua rassegna, cinque film che vanno dal 1936 al 1954, è una partecipazione coerente e costante al dolore dalla « donna crocifissa »; se nessun avvicinamento stilistico è possibile tra lui e Akira Kurosawa, si può tuttavia scorgere che la sua grande galleria di « umiliate e offese » rappresenta il conseguente e inevitabile rovescio degli oppressori e degli offensori che abbiamo trovato, sotto infinite spoglie e travestimenti, nell'opera dell'altro regista, dall'evo medio ai giorni nostri. I soldati di ventura, i signorotti violenti, i banditi da strada maestra, i gangsters del '45, i burocrati lussuriosi, una gamma infinita di responsabili. Per le donne, senza mutazioni nei secoli, una sola forma di vergogna, la prostituzione. Su Mizoguchi, dopo le prime trionfali apparizioni veneziane (1952, 1953, 1954), si era pure alimentato l'equivoco. Si era parlato di regista della leggenda, di gran sacerdote della forma, di custode massimo del « Jidaigeki » cinematografico, identificando a cuor leggero l'opera omnia di un cineasta in attività dal 1922 (qualcosa come 215 film, l'abbiamo detto) con le sue ultime tre o quattro opere. Anche senza nulla togliere alle grandi qualità artistiche di questi saggi, la fisionomia di Mizoguchi non poteva uscirne che distorta.

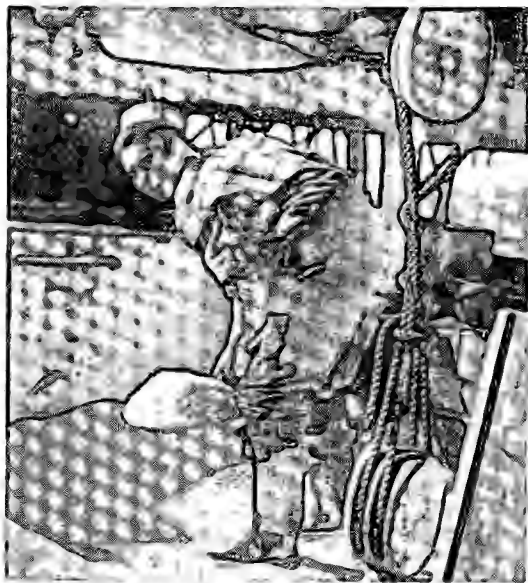
E' triste ad esempio parlare di prima testimonianza di « un nuovo periodo » per *La via della vergogna,* che così stupendamente conclude una crociata già al centro degli interessi del regista almeno vent'anni prima. *Elegia di Naniwa,* del 1936, va considerato infatti già un abbozzo della *Strada della vergogna;* tutta la rassegna, del resto, ne è come una minuziosa prova generale. E' quasi una rassegna a tema unico. E nulla ci vieta di pensare che, prima di *Elegia di Naniwa,* Mizoguchi avesse già saggiato altrove l'argomento prostituzione. Purtroppo non si conoscono che assai vagamente i suoi film muti, andati distrutti in un incendio degli stabilimenti di produzione. D'altronde è probabile che anche i primi famosi modelli di Mizoguchi giun-

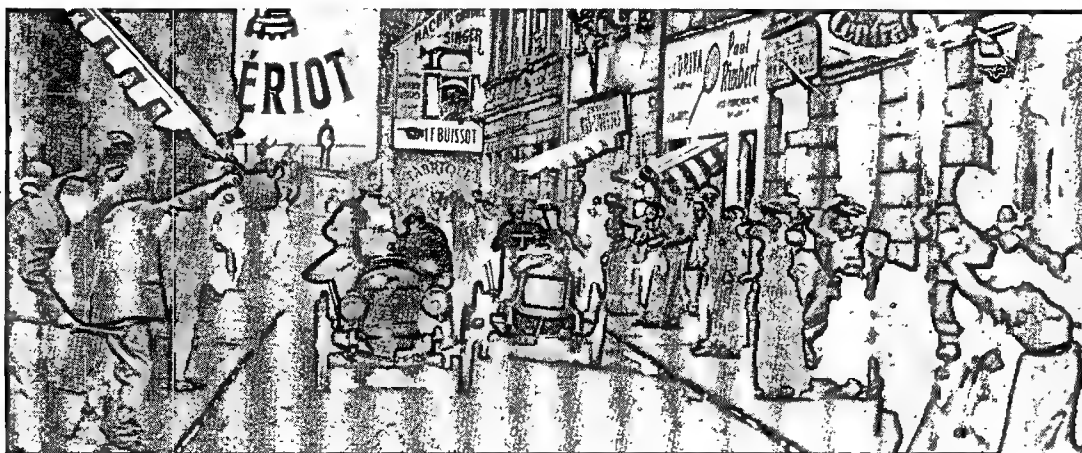
ti a Venezia (*Vita di O-Haru donna galante, Ugetsu Monogatari* e *L'intendente Sansho*) non siano stati letti esattamente. Soggiogati dal fascino esotico armoniosamente rivelato, dal sentore di antichi e misteriosi miti, da un vedutismo che assumeva le forme e le apparenze più straordinarie, molti sono stati portati a scambiare i fini con i mezzi dei film; ma anche sotto le immagini sontuose la rappresentazione del dolore sommuoveva senza posa l'ispirazione di Mizoguchi, portava la grandiosità e la liricità dei vecchi drammi feudali verso la condanna della violenza e del pregiudizio. Nelle case da tè e nel mercato delle donne di *O-Haru*, nei bordelli per soldati di *Ugetsu Monogatari*, nella figura indimenticabile della madre divenuta una prostituta vecchia e cieca, incatenata sulla spiaggia, de *L'intendente Sansho*, Mizoguchi raccoglie tragico materiale per la denuncia delle cause di un male che segue perennemente la nostra società. Certo la sua protesta, consegnata ad uno stile essenzialmente romantico e pessimista, non vuole i termini della requisitoria, e si estrinseca generalmente in una raffinata comprensione della vergogna, nella delicatezza e nella pietà con cui Mizoguchi guarda e descrive le sue eroine. Solo raramente il tono si alza nell'accusa; e anche in questi casi l'inimitabile capacità di sintesi lo preserva da qualunque rigonfiamento. Esemplare al riguardo il finale di *Donne nella notte* (1948), il migliore film della « personale », in cui si assiste ad una furibonda rissa di prostitute da strada tra le macerie di una chiesa bombardata. Lo squittio delle donne inferocite, il senso e lo squallore dell'abbiezione, lo scenario desolato imprimono all'episodio una straziante forza polemica.

Vi sono, comunque, diverse fasi nella degradazione. Mizoguchi le esplora tutte. La giovane protagonista di *Elegia di Naniwa*, impiegata in una fabbrica, arriva alla strada dopo essere stata sedotta dal principale e cacciata dalla famiglia che si ritiene disonorata (il film è poco comprensibile in certe parti; tuttavia è un « retrospettivo » di grande interesse, che ci dice l'attenzione e l'autonomia del cinema giapponese, su determinati problemi sociali, fin dall'anteguerra). Fusaho, la figura principale di *Donne nella notte*, è una vedova di guerra, che ha perduto per denutrizione anche il bambino. Rimasta sola, cerca di reagire alla sventura con un lavoro onesto, ma cede al padrone della società, borsanerista e donnaiolo, che più tardi la tradirà con la sorella più giovane, ballerina in un locale notturno e già avviata alla vita facile. La nuova delusione indurrà Fusaho ad entrare in una casa di piacere. Qui più tardi ritroverà la sorella, a sua volta abbandonata e affetta da una malattia venerea. E' da notare che contrariamente al solito, proprio in *Donne nella notte*, il film che ha le pagine più sconsolate e tristi, Mizoguchi lascia uno spiraglio alla speranza: le due protagoniste, riavvicinate quanto più sono giunte in basso, decidono di cambiare vita insieme.

*Il destino della signora Yuki* (1950) e *La signora di Musashino* (1951) toccano un altro aspetto della condizione femminile nella vita dell'odierno Giappone, dimostrando come costumanze impietose e residui della mentalità dispotica dei secoli scorsi volgano ancora la sommissione della donna, negli ambienti borghesi, ad eccessi vergognosi e a tragiche conseguenze. Tanto la signora Yuki che Mikiko, padrona di Musashino, sono vittime del capriccio e del pregiudizio maschile; entrambe, offese nella loro dignità e

Venezia - Sezione informativa: *Mort en fraude,* di Marcel Camus (Francia). Sotto: *Ambassador Satchmo,* di Mili Lerner (U.S.A.).

Venezia - Sezione informativa: *Twelve Angry Men,* di Sidney Lumet (U.S.A.).

VENEZIA - SEZIONE INFORMATIVA: *L'Oceano ci chiama*, di Giovanni Roccardi (Italia). A SINISTRA: *Nagasugita Haru*, di Shigeo Tanaka (Giappone). SOTTO: *Città di notte*, di Leopoldo Trieste (Italia).

VENEZIA - SEZIONE INFORMATIVA: *Pokolenie*, di Andrzej Wajda (Polonia). A DESTRA: *Karnavalnaja noci*, di Eldar Riazanov (U.R.S.S.). SOTTO: *Dedecek Automobil*, di Alfred Radok (Cocoslovacchia).

Venezia - Retrospettive: *La signora Musashino,* di Kenji Mizoguchi (1951).

Venezia - Retrospettive: *Donne della notte,* di Kenji Mizoguchi (1948). Sotto: *Varieté,* di E.A. Dupont (1925).

onestà di mogli, cercano scampo nel suicidio. E' giusto aggiungere che, a nostro avviso, questi due film della rassegna non superano il livello di un sapiente e affettuoso mestiere. Tuttavia è proprio nella sequenza conclusiva di *Il destino della signora Yuki* e in certe purissime inquadrature di *La signora di Musashino* che Mizoguchi si restituisce, formalmente, agli ammiratori che vogliono in lui soprattutto il dipintore incantevole di luoghi e sentimenti, il poeta del Giappone miniato e magico dove le passioni divengono echi d'arpa eolia. La morte di Yuki nel lago è uno squarcio bellissimo, una « morte pittoresca » che richiama fotograficamente certi episodi dell'*Intendente Sansho*.

*La donna crocifissa* (1954) ci riporta al « quartiere delle luci rosse ». Ormai, *La strada della vergogna* è vicino e nella *Donna crocifissa* i presentimenti si fanno avvertibili, le scorie sono eliminate con maggior cura, il problema è affrontato di faccia. Qui la protagonista è la proprietaria di una casa di piacere di Kyoto, innamorata del giovane medico incaricato dell'igiene del quartiere per conto della « Shimbara Pleasure Center Association », che cerca di sfruttarla per progredire nella professione. Il film si svolge quasi interamente tra le mura della « casa », ed ha, ancora una volta, una chiusa positiva. La figlia della padrona viene a conoscere il mestiere della madre, e dopo l'istintiva repulsione si avvicina alle sciagurate ospiti, cerca di porgere loro aiuto, caccia il profittatore e — teoricamente — si consacrerà al benessere di quelle infelici. Mizoguchi tuttavia è il primo a non credere all'efficacia dei palliativi; eccolo nella *Strada della vergogna,* il film presentato postumo nel '56 a Venezia, più amaro che mai. Lo sdegno è superato solo da un'immensa commiserazione purificatrice.

Ai cinque drammi, il regista ha dedicato la sua esperienza tecnica e figurativa serbando, anche nelle limitazioni degli ambienti moderni, la genialità di disegno e la castità di simboli che furono, fin dai tempi di *O-Haru,* il suo primo dato di riconoscimento: le scenografie ramificate in una magica e quasi inconscia geometria, la musica e il linguaggio sonoro (i fischi di treno che giungono da lontano alle case di Yoshiwara). Piena d'armonia anche la recitazione che richiederebbe un'analisi minuziosa per proprio conto: ma basterà indicare, per tutti, la mirabile Kinuyo Tanaka che ricorre in tre dei cinque film della rassegna, *Donne nella notte, La signora di Musashino* e *La donna crocifissa.* In quasi tutte le sue opere, Mizoguchi non si contenta però di un solo ritratto psicologico. Il suo procedimento abituale consiste in una contrapposizione di due caratteri femminili, quando non addirittura a drammatici « corali », supremamente indicativi d'un ambiente

La rassegna del Lido ha avuto dunque questa utilità. Ha dimostrato la coerenza, la tenacia, il pudore di un grande regista nel perseguire, in una specie di pellegrinaggio cinematografico che abbraccia almeno vent'anni, uno scopo di trasfigurazione della debolezza umana; nel combattere una battaglia senza rancori e senza condanne. Il Mizoguchi più nobile è questo. E' affascinante narrare i « racconti della luna pallida che galleggia sull'acqua », ma è molto più ammirevole parlare, nello stesso tono, delle geishe della strada, lontane pronipoti di O-Haru.

# La retrospettiva dei desideri

## *(Il film inglese 1895-1948)*

*di GIUSEPPE FERRARA*

Se da questa rassegna antologica dovessimo trarre un giudizio, sia pure approssimativo, sul cinema britannico, diremmo che esso offre un panorama assai povero. Il film muto non sembra uscire dalla curiosità filologica; gli inizi del sonoro ci deludono con un film di Hitchcock, interessante, ma ormai invecchiato; la scuola documentaristica appare come un episodio isolato, anche se pregevole, il cui valore sembrerebbe pari ai film ufficiali realizzati « fra le due guerre », che sarebbero *The Private Life of Henry VIII, Oh, Mr. Porter!* (di un certo Mercel Varnel), e il macchinoso *Things to Come;* il periodo bellico non ci darebbe nuove sensazioni, visto che le capacità di un Humphrey Jennings (*Fires Were Started*) sono molto limitate; infine, ci sarebbe, nell'ultimo strano capitolo di questo excursus (« Il film a soggetto durante e dopo la guerra ») l'eccezionale gioiello di David Lean (*Brief Encounter*) e il fenomeno Olivier, rappresentato invero da due brani poco significativi dell'*Henry V* e di *Hamlet*. Nel complesso, non vediamo un filo storico, un qualcosa che ci dica della continuità di una cinematografia, che somigli a un autentico timbro nazionale. Dobbiamo credere a queste impressioni? No, sicuramente.

La verità è che ha troppa ragione il curatore della rassegna, James Quinn, quando scrive, nell'introduzione al ben curato opuscolo illustrativo: « E' quasi impossibile fornire, con sei programmi, un quadro fedele dello sviluppo cinematografico avvenuto in più di cinquant'anni ». Peccato che questa saggia riflessione non abbia dissuaso il British Film Institute (di cui Quinn è il direttore) dal tentare una impresa così disperata. Invece di mettere tanta carne al fuoco, sarebbe stato molto più utile approfondire un particolare aspetto del cinema inglese, per esempio la scuola documentaristica, che ci sembra il contributo più grosso, sul piano dell'espressione, dato al film mondiale dai cineasti britannici. Si poteva, insieme a *Drifters* di Grierson, e a *Song of Ceylon* di Wright, che ormai in Italia conosciamo a memoria, proiettare un lungo elenco di cortometraggi rari, come quelli di Arthur Elton (*The Voice of the World, Aero Engine*), di Stuart Legg (*Cable Ship*), di Paul Rotha (*Contact*), di Basil Wright (*Windmill in Barbados, Cargo from Jamaica*), tutti del periodo 1930-1934; sarebbe stato molto interessante spingere l'indagine retrospettiva ad Alberto Cavalcanti,

questo regista brasiliano che nel 1932 si trasferisce a Londra e finisce per partecipare pochi anni dopo alla scuola inglese (*Pitt and Pott, Coalface,* 1936). Interessante perchè avremmo potuto verificare una delle affermazioni di Sadoul che più ci lasciano dubbiosi. E cioè che Cavalcanti, così come Flaherty, avrebbero con la loro influenza « umanizzato » la scuola documentaristica britannica. Si poteva capir meglio, anche se ormai da noi conosciutissimo, *Night Mail* di Wright; si poteva prender confidenza con certi nomi del tutto sconosciuti, come Edgar Anstey, Donald Alexander, Jeff Taylor (che sembrerebbe davvero procedere sulle orme di Cavalcanti). Insomma, avremmo visto a fondo un unico capitolo del cinema inglese, però avremmo avuto un'esperienza unica, messi a contatto non soltanto con singole opere, ma con un'atmosfera generale, di cui conosciamo pochi esempi famosi. Sarebbe stata soprattutto una rinnovata messa a fuoco critica di questa scuola, e il discorso, pur su un tema particolare, si sarebbe potuto fare generale.

Invece, di fronte alla retrospettiva così come ci è stata presentata, sono proprio le conclusioni generali da evitare, altrimenti si rischia, come abbiamo visto, di avventare giudizi senza fondamento. Meglio seguire gli appunti di cronaca che i sei programmi ci hanno dettato, limitando l'interesse ai film più rilevanti e meno conosciuti. Prima di tutto, la breve selezione sul film muto. Messo da parte il mezzo minuto archeologico dedicato al *Derby del 1895,* di Birt Acres, molto meno emozionante (perchè banale) del meritatamente famoso *Arrivée d'un train en gare* (1895) di Louis Lumière, si rimane delusi di fronte al laconico *Fire!* (1901), l'unico esempio che ci venga dato della celebrata « Brighton School ». Ci aspettavamo i decantati primi piani, il primitivo montaggio, che secondo Georges Sadoul, Roger Manvell e Rachael Low, precederebbero le scoperte di Griffith; invece abbiamo visto un filmetto a camera fissa, con riprese da lontano, senza nulla di rilevante (un'altra occasione mancata di documentarci su un particolare saliente della cinematografia inglese). Ancora sul piano della curiosità è un pudico « spogliarello » del 1896 (*Victorian Lady in Her Boudoir*), mentre *Rescued by Rover* (1905), di Cecil Hepworth, la storia di un bambino rapito da una vecchia e salvato da un cane, ha una certa sveltezza di racconto, non solo per il susseguirsi ingenuo ma spontaneo delle scene, bensì anche per l'uso di brevi panoramiche (al momento in cui la donna ruba il bambino dalla carrozzina). Una didascalia premessa a *The Life of Charles Peace* (1905) afferma che quest'opera di Frank Mottershaw ha un'importanza pari a quella del famoso *The Great Train Robbery.* Benchè il film sia il più interessante del genere, non vediamo davvero il perchè di questo avvicinamento. C'è qualche inquadratura audace (come quella, ripresa dal treno in corsa, di Peace che si dibatte dal finestrino per evadere) ma sostanzialmente la camera rimane statica e inquadra anonimamente le varie pantomine a figura intera. Nè si avverte traccia di montaggio, sia pure rozzo. Sadoul scrive che « nonostante il suo primitivismo rappresenta il capolavoro della cronaca filmata, per l'agile tecnica e il ritmo frenetico ». Dimentica però che il dinamico che l'opera possiede è molto casuale, e

interno all'inquadratura, visto che quasi ogni scena rappresenta una lotta, per lo più con poliziotti (un continuo agitarsi di figurine); dimentica anche lo stridore tra le scene realizzate in studio, con scenografie rozze, lune dipinte, tetti di carta, e il realismo delle sequenze in esterni (tra queste, ne ricordiamo una molto vivace, che ha una trovata che possiamo dire prechapliniana, di sicuro effetto comico: il ladro si traveste da prete, e ad ogni poliziotto che lo insegue dà, oltre alle informazioni sbagliate, un foglietto di propaganda religiosa). In definitiva, un'opera spigliata, che sta tra la farsa e il dramma popolare, dove l'esecuzione finale di Peace ha persino una punta di fatalità, ma che non presenta tecnicamente nessun contributo di rilievo. Addirittura pedestre è invece *Liutenant Daring an the Plans of the Minifiel* (1912), di Dave Aylott, una serie di inseguimenti in treno, in motocicletta, in aeroplano e in battello, che potrebbe confermarci lo scadere del film britannico, se avessimo un panorama più ampio su cui giudicare.

Con un brusco salto, giustificato dalla grande crisi che coglie il cinema inglese dopo la grande guerra, soprattutto per la concorrenza di Hollywood, la rassegna giunge al 1928, anno della realizzazione di *Shooting Stars*, firmato da A. V. Bramble, con la collaborazione di Anthony Asquith. Uno strano film, colmo di echi europei ed americani, rivelante tuttavia un cinema che va cercando di esprimere qualcosa di suo e non ci riesce. All'opera si può attribuire valore documentario, specialmente per le sequenze che mostrano i metodi di lavorazione dell'epoca, sia in studio che in esterni, e anche per le notazioni di costume dell'inizio, sulle pose di certo divismo, tracciate con intenti satirici (vedi l'intervista, abbastanza gustosa, in cui la « stella » elenca le sue preferenze: « Poesia, pittura, musica, rose, Shakespeare, bambini... »). Il timbro ironico iniziale inganna, tuttavia, perchè il film si trasforma in seguito in una storia di tradimenti, di omicidi tentati ed effettuati, con punte melodrammatiche e fatalistiche di pessimo gusto. Il torto di *Shooting Stars* è quindi quello di esser stato giocato su due piani: uno con tonalità satiriche, e uno con tinte persino tragiche (il casuale omicidio dell'attore che oscilla sul lampadario, magistrale « pezzo di bravura »). A questa ambiguità di fondo si aggiunge una lentezza di svolgimento, un lussureggiante di materia che appesantisce la vicenda, fino a scadere nell'insistito finale — la « stella », ormai sconosciuta, non viene neppure ravvisata dall'ex márito — dove l'ambizione di fare grande poesia resta sul piano delle intenzioni.

Il medesimo sforzo di creare qualcosa di originale si nota nel primo film sonoro britannico, *Blackmail* (1929) di Alfred Hitchcock, opera certo più rilevante della precedente e, come quella, piena di promesse. Le prime sequenze sono mute, ma ben presto interviene la colonna sonora: *Blackmail* fu infatti inizialmente concepito come film senza parlato, e solo più tardi si decise di sonorizzarlo. Nondimeno il giovane Hitchcok si serve senza disagio del nuovo mezzo espressivo, anzi lo usa con una scioltezza e una proprietà che sorprendono. Si ricordi soprattutto il discreto impiego della cabina telefonica, dove i fidanzati si chiudono per non essere « sentiti » all'esterno, e dove il ricattatore ad un certo punto li sorprende; oppure il senso di ri-

morso e di oppressione che prende la protagonista, per cui tutti i rumori si ampliano e diventano fastidiosi, come l'insistito parlare di una comare in visita (sembra una lontana premessa dell'amica chiacchierona di Laura Jesson, in *Brief Encounter*). Formalistico invece, anche se di un formalismo giustificato (è la prima volta che si compiono, nel cinema, esperienze del genere), il grido dell'omicida alla vista della mano di un vecchio dormiente, che si identifica col grido della cameriera che scopre il cadavere. L'invenzione non ha nessun significato, ma è di una arditezza notevole. Naturalmente, già da questo film, insieme ai pregi di Hitchcock, che si riducono in fondo ad un abilissimo dosaggio degli elementi dello spettacolo, appaiono chiari i difetti fondamentali della sua maniera (si può parlare di stile?). L'interesse che il regista ha per le sue storie poliziesche (come questa, di una ragazza omicida per legittima difesa, che vuol costituirsi, dopo le pressioni di un ricattatore, ed è salvata in extremis dal fidanzato detective, e dal caso), rimane sempre un interesse intellettuale, che riesce sì, a creare una situazione, e magari anche un'atmosfera, ma difficilmente degli autentici personaggi. Hitchcock sembra contentarsi di tener desta l'attenzione emotiva dello spettatore. Indubbiamente il suo intento va a segno, ma sempre per mezzo di artifici non privi di intelligenza, mai attraverso genuine finalità espressive. *Blackmail* suscita ancor oggi dell'interesse, forse per ragioni esterne al suo valore intrinseco (è sempre la prima pellicola sonora britannica); dimostra però che i film di Hitchcock non reggono, nella sostanza, al passare del tempo. L'episodio della tentata seduzione, per quanto resti uno dei migliori, diventa ridicolo quando i personaggi si nascondono dietro la cortina di un letto, che si agita violentemente, lascia spuntare la mano della ragazza che afferra un coltello, e infine scopre la mano riversa del seduttore ucciso. E' proprio quando Hitchcock cerca di uscire dal filo logico del racconto, per inserirvi qualcosa di « artistico », che svela il suo intellettualismo di seconda mano: si rammenti l'insistito apparire del quadro con l'effige ridente di un buffone, quasi una carta da gioco (addirittura l'immagine finale del film) che vorrebbe essere una specie di ironica sghignazzata del destino sui fatti umani, mentre è soltanto un pesante simbolo di cattivo gusto, privo di giustificazione.

Dello stesso anno di *Blackmail* è l'unica opera del caposcuola del documentarismo inglese, *Drifters* (1929) di John Grierson, troppo conosciuto in Italia perchè ci consenta di trattarne ampiamente. Si dovrà però notare che il passaggio dai film di Asquith e di Hitchcock a questi di Grierson e di Basil Wright (*Song of Ceylon*, 1935) è brusco e netto. Dalla letteratura, dal chiuso del teatro di posa, al tocco sano e aperto della realtà; da una cinematografia ristretta, provinciale, al respiro ampio di autentiche opere d'arte. *Drifters* è un lavoro senza dubbio forte, privo di estetismi, anche se non manca di una chiave stilistica ben evidente, così misurata nello scandire pacato, ritmico delle immagini. C'è però un sapore aspro di mare e di sudore umano. Il lavoro di questi uomini, il senso della loro fatica, il modo con cui il pesce è strappato all'acqua, la sinfonia di macchine, di reti, di prede argentee, che Grierson riesce ad un certo momento, con lento procedere

(i punti di montaggio breve sono abbastanza rari), ad imbastire, ha una grande nobiltà, una grande misura. Non c'è un grammo di enfasi, in questo basilare tentativo per l'elaborazione di un linguaggio. *Song of Ceylon,* frutto più tardo della stessa scuola, non poteva comunque conchiuderla più degnamente. Anche qui una cadenza nobile, poetica, ma con in più un senso profondo del religioso, avvertibile persino nelle parole scandite dallo speaker, che giungono a volte come una preghiera. I voli di uccelli, i rintocchi di gong, le statue immobili e impenetrabili nella loro deità, la forza e la laboriosità degli abitanti dell'isola, non sono « descritti » da un semplice documentario, ma elevati a materia di poesia, con una purezza che a volte ricorda il tono migliore non solo di Flaherty,, ma anche di certe pagine del *Que viva Mexico!* di Eisenstein, naturalmente con forza mitigata, senza espressionismi (le foglie di palma che aprono e chiudono il film di Wright hanno lo stesso senso dei « moguy » che sovente ricorrono nei brani eisensteiniani).

A questo punto della rassegna — siamo arrivati al quarto programma (Fra le due guerre ») gli organizzatori hanno cercato di sopperire alla mancanza di tempo e alla necessità di mostrare molti film, con l'inserimento di frammenti. Abbiamo così visto un brano divertente tratto da *The Private Life of Henry VIII* (1933) di Korda; un altro brano, pure di spirito, anche se più meccanico, di un film che inaugurerebbe il genere « comico » inglese, *Oh, Mr. Porter!* (1937); e, purtroppo, l'edizione integrale del macchinoso *Things to Come* (1936) dell'americano Cameron Menzies, tratto da un soggetto di H. G. Wells e prodotto da Korda, in vena di superare, in grandiosità, il cinema hollywoodiano. Dopo l'interesse dei primi brani, dove un'oscura sensazione di presentimento tocca la verità, *Things to Come* si trasforma ben presto in un film di fantascienza ante litteram, le cui scenografie e contrasti ideologici appaiono oggi notevolmente fuori moda. Un film che si poteva benissimo lasciare, con tutti i suoi modellini barocchi, in Inghilterra, tanto più che era ben noto nell'edizione recentemente distribuita in Italia.

Il quinto programma (« La guerra ») ci presenta un frammento di *The Way Ahead* (1944) di Carol Reed, talmente breve e privo di particolari notevoli, da non costituire prova tangibile di verun giudizio. Integrale, invece, l'edizione di *I Was a Firemen,* conosciuto anche come *Fires Were Started* (1943), di Humphrey Jennings. Questo film testimonia che la lezione di Grierson e della sua scuola si è fatta strada nella produzione ufficiale. E' indubbio il timbro dimesso del racconto, quasi affabile, e l'attenzione umana del regista per i suoi personaggi, colti nei loro atteggiamenti più feriali, mentre la fotografia assume un tono spoglio, quasi documentario. Non condividiamo tuttavia gli entusiasmi dei critici inglesi e francesi per Jennings, nè per questo modesto film, che sarebbe il suo « capolavoro ». Infatti, nonostante gli attori non professionisti e la mancanza di enfasi, è chiaro che l'opera ha un fine celebrativo un po' fastidioso, e sempre affiorante tra le righe. E' vero che la retorica è toccata soltanto nel finale, quando viene scoperto tra le macerie l'elmo ammaccato del pompiere morto nell'adempimento del dovere, ma è facile accorgersi che Jennings rende la dimensione

di questi vigili del fuoco più dimessa proprio perchè poi il loro eroismo risulti più netto (finalità didascalica, non genuinamente espressiva). Infatti: se *Fires Were Started* è una lancia giustamente spezzata per rievocare il muto sacrificio di eroi sconosciuti, il suo valore cinematografico è piuttosto povero. Ci sono degli istanti vivaci al momento del mancato afflusso dell'acqua nelle pompe, e al salvataggio del vigile ferito, ma nel complesso la regia è grigia, abbastanza monotona. Un saggio molto corretto di film d'emergenza, buono per dar fiducia ai londinesi e incoraggiarli nel proseguimento di una guerra non ingiusta.

Siamo così giunti all'ultimo programma, che dopo due brani dell'*Henry V* (1944) e di *Hamlet* (1948) di Olivier, perfettamente inutili, data la notorietà delle opere, si conclude con *Brief Encounter* (1945) di David Lean. Per quanto anche quest'opera sia da noi molto conosciuta, non è stato fuori luogo confermare la sua perfetta resistenza al tempo. *Breve incontro* rappresenta forse l'opera più riuscita di un cinema che non ha mai avuto fenomeni clamorosi, ma che è stato quasi sempre degno di attenzione. Quel che colpisce, oggi, nella storia di Laura Jesson (che rinuncia al grande amore, a una nuova vita, perchè capisce che il passato ha radicato in lei troppe responsabilità, troppi doveri che non può gettare dietro le spalle senza distruggere non solo gli altri ma anche se stessa) è la grande misura di Lean, il pudore col quale affronta e risolve un tema che aveva tanti pericoli sentimentalistici. Non c'è una nota fuori posto, invece, e tutto corre lineare a quella conclusione così poco romantica — la vita di sempre — ma pur così profonda: il ritratto dolcemente rassegnato, forte a un tempo, della donna britannica, vista attraverso le sue relazioni più vive.

La retrospettiva del film inglese è stata dunque ciò che l'andamento disunito di queste note avrà già suggerito. Una rassegna troppo breve e troppo vasta insieme. Troppo breve per costituire qualche cosa di organico: i film apparivano monchi, perchè staccati da altri che avrebbero fatto da connettivo storico. E troppo vasta per il grande spazio temporale che si è voluto prendere in esame. Mezzo secolo di cinema è qualcosa di estremamente complesso, anche per una cinematografia minore, quale sembra essere quella britannica. Una trentina di proiezioni, per un tema del genere, sarebbero state appena sufficienti. Il tentativo dei frammenti, inseriti nel programma, è stato inadeguato e privo di attendibilità: un espediente per far figurare, almeno di nome, alcuni film che non si voleva, e non si poteva escludere. Questi errori dovrebbero ad ogni modo convincere la Direzione della Mostra a non accettare, in futuro, programmi di così vasto respiro. Tanto più che in questi casi finisce per dare opere sì, importanti, ma anche conosciute da tutti; mentre la funzione delle retrospettive, nell'ambito del Festival, dovrebbe andar oltre i compiti che sono propri di ogni cineclub che si rispetti, e presentare programmi che abbiano un carattere di riscoperta e di approfondimento, se non addirittura di novità (il che è possibile, specialmente per opere semisconosciute, che nelle cineteche attendono da anni di venire alla luce).

# Film sull'arte a Venezia

di *ALBERTO CALDANA*

*Tornare a porre — in occasione della Mostra retrospettiva del film sull'arte svoltasi quest'anno per la prima volta nel quadro delle manifestazioni veneziane — il problema se il cinema possa o meno portare un contributo allo studio dell'arte figurativa, sarebbe certamente fatica sprecata. Oggi infatti anche in Italia più nessuno si sogna di negare che il cinematografo abbia — almeno in potenza — la capacità di approfondire l'esame critico di un'opera d'arte; a volte anche che l'« occhio del cinema » possa indagare, che so, in quadro, più acutamente di quello che non sia possibile all'occhio umano; quanto meno che il cinema sia un potente mezzo di divulgazione dell'arte (una specie di Museo ideale da portare al grande pubblico che purtroppo ormai diserta i Musei). Nemmeno i più pessimisti ardirebbero sostenere che il contributo del cinema alla conoscenza e alla diffusione dell'arte non possa essere effettivo.*

*Eppure proprio oggi che su questo fronte la battaglia è da ritenere vinta e che autorevoli personalità dell'arte e della critica sarebbero disposte a collaborare alla realizzazione di ottimi film di questo genere, e mentre anche in Italia si è raggiunto un livello tecnico (vedi ad esempio per il colore) davvero notevole, ebbene oggi da noi il film sull'arte, putroppo, agonizza. Sono considerazioni amare che la manifestazione veneziana di quest'anno richiama con triste evidenza, e non tanto perchè le opere italiane recenti esposte alla Mostra siano state insufficienti, quanto proprio per un'osservazione di carattere generale. Quando nel 1955 un documentarista dotato come Fernando Cerchio, nel suggerire (in un articolo apparso su « Cinema ») alcuni punti per quella che sarebbe stata la nuova legge sul documentario, proponeva l'« esclusione dai contributi governativi a quei documentari realizzati in tutto o per massima parte da stampe, riproduzioni da quadri, ecc. », egli non faceva che rendersi portavoce di una tendenza generale, ormai diffusa presso tutti i non-specialisti, ma che non si poteva non riconoscere basata su inconfutabili constatazioni, che purtroppo sono andate facendosi sempre più fondate. Si sarebbe potuto chiedere a Cerchio e a tutti quelli che la pensavano (e la pensano) come lui se si sarebbe sentito di negare il contributo ai documentari di Luciano Emmer ed Enrico Gras: è noto infatti che Emmer e Gras, nel periodo in cui lavorarono insieme realizzando (anche*

*se con risultati che prima o dopo bisognerebbe pure sottoporre a un approfondito esame critico) una lunga serie di film sull'arte, si sono quasi sempre serviti di stampe o riproduzioni. E non si può dire che essi, in parecchi casi, non abbiano attinto a esiti per lo meno fascinosi.*

*Il suggerimento di Cerchio — come del resto nessuno di quella somma di suggerimenti, in gran parte assennati, che da varie parti a suo tempo giunsero ai competenti organi governativi — non venne naturalmente accolto; in linea di principio fu un bene, e non conta che si basasse — come si è detto — su una evidente constatazione: che cioè numerosi « documentaristi », con un mazzetto di riproduzioni e quattro soldi di pellicola, sfornassero documentari « sull'arte » senza alcuna serietà produttiva e alcuno scrupolo critico, e ovviamente senza rispetto per il pubblico. Ma accogliendo quel suggerimento, mentre si sarebbe fatta giustizia di quei meschini partecipanti alla « mensa dei premi », si sarebbe d'altro canto compiuto un errore, perchè come non erano mancati prima, così non mancarono dopo (anche se rarissimi) gli esempi di persone che affrontarono l'argomento con la serietà e la preparazione richieste dal particolare « genere », che non esitiamo a definire tra i più difficili nel campo del documentario perchè richiede, accanto a una sensibilità cinematografica di prim'ordine, altrettanta sensibilità per l'arte figurativa e una profonda conoscenza della sua storia e del suo linguaggio. Ma i pregiudizi rimasero, se non sulla carta del legislatore, nella testa delle persone incaricate di assegnare i contributi governativi: un documentario « d'arte » (così infatti si dice generalmente) è fatto con quattro soldi, e non può avere il premio. La realtà (leggi « consuntivo delle spese ») potrebbe anche essere diversa, ma non ha importanza: sono quadri, stampe, e questo basta. E dove sta di casa il produttore che soltanto pensi di andare « contro corrente »? Se c'è, è un'eccezione (vedi Olivetti), e non è sempre detto che sia fortunato nei risultati, in tutti i sensi. Per questo il documentario sull'arte in Italia langue: per la mancanza di serietà e di preparazione che purtroppo contraddistingue tante cose italiane.*

*Ora la prima Mostra retrospettiva del film sull'arte di Venezia giungeva opportuna per riproporre il tema all'attenzione di quanti lo potevano ormai ritenere di esclusiva pertinenza dei professori d'Università (perchè questo è il guaio, da noi: che quando si mettono in mezzo gli « specialisti », subito il problema viene dai più accantonato, deferito a loro quasi per paura di rimanere su un campo di pertinenza altrui, e soprattutto staccato dagli interessi del grande pubblico. L'esempio della grave crisi del cinema per ragazzi è indicativo a questo proposito). Ancora una volta la Mostra di Venezia si poneva all'avanguardia in questo campo, prendendo un'iniziativa assolutamente originale (vedremo dopo se si possa veramente parlare di retrospettiva, o non si debba invece intendere una pura e semplice rassegna, neppure tanto esauriente ed organica, di documentari sull'arte). Ed è anzitutto auspicabile che l'iniziativa trovi un seguito negli anni prossimi — naturalmente sempre a Venezia che rimane la sede ideale per queste manifestazioni — e che abbia un'eco sempre maggiore, in modo che davvero essa possa servire di sprone per una ripresa, non soltanto nel quadro generale della*

*produzione documentaristica italiana, bensì anche in questo specifico settore della Mostra del film documentario e del cortometraggio di Venezia, che da qualche anno sta segnando il passo.*

*La possibilità di reciproci positivi rapporti fra cinema e arti figurative si è andata sempre più rivelando e affermando da vent'anni a questa parte — e particolarmente nel dopoguerra — proprio grazie alla Mostra di Venezia; diremo anzi dal primo Festival veneziano, perchè fu nel* 1932 *che sullo schermo allora installato nel giardino dell'Excelsior apparve quell'*Assisi *di Alessandro Blasetti che a ragione si può considerare fra gli antesignani del film sull'arte in Italia. E se poi si scorrono gli elenchi dei documentari presentati a Venezia nel succedersi delle Mostre, dapprima insieme con i lungometraggi, poi in sezioni specializzate, si è in grado di ricordare — quasi come in un catalogo ideale (purtroppo soltanto da pochi anni Venezia ha cominciato a conservare i film premiati, e in qualche caso anche i non premiati, ma in qualche modo notevoli) — una serie di opere che senza dubbio possono dare un panorama, se non proprio esauriente, almeno indicativo della produzione mondiale e delle sue principali tendenze.*

*Vediamo di citarne alcune. Ecco da principio — caratteristica comune dei primi « film sull'arte », quando questo genere non ancora precisato si confondeva con il film turistico, e i documentaristi, trascurando le opere di pittura e scultura, si volgevano all'architettura, oppure osservavano l'artista e la sua attività quasi con l'occhio distaccato del cineoperatore d'attualità — nel* '34 Cathedrales de France, *nel* '35 Le Mont Saint-Michel *di Maurice Cloche, e nel* 1936 l'Ile de Pâques *di Henri Stork sulle antichissime sculture dell'isola. Ma già nel* 1938 *l'osservazione e lo studio si volgevano verso i grandi maestri dell'arte*: Rubens et son temps *di René Huyghe, interessante anche se legato agli schemi tradizionali della critica d'arte;* Michelangelo *di Curt Oertel, primo film sull'arte di grande respiro (novanta minuti di proiezione) e di molte ambizioni; infine il discutibile* Thèmes d'inspiration *di Charles Dekeukeleire. E nel* '39, *insieme col francese* Chârtres *di Vigneau e con l'italiano* Castel Sant'Angelo *ancora di Blasetti, si aveva la prima autentica rivelazione delle possibilità critiche del cinema, con il famoso* Agneau Mistyque *di André Cauvin. Dal Belgio veniva dunque la parola nuova, e successivamente il Belgio in questo campo doveva sempre rimanere all'avanguardia, grazie ad alcune delle più interessanti figure di realizzatori di film sull'arte. Nel* 1941 *ecco per la prima volta un film del celebre « tandem » Luciano Emmer-Enrico Gras,* Racconto da un affresco. *Negli anni che seguirono Emmer e Gras furono spesso presenti a Venezia*: Romanzo di un'epoca, Sulle vie di Damasco *e via via fino al* 1949, *data dell'ultima loro partecipazione in coppia con quel* Paradiso terrestre *con cui tornavano in « seconda edizione » al tema che aveva loro fornito l'occasione del primo documentario, cioè l'opera di Jeronimus Bosch.*

*Ma la vera, seria conferma di un genere che andava destando dovunque sempre maggiore interesse si doveva avere nel dopoguerra. Tra i cortometraggi premiati a Venezia nel* '47 *era lo sconcertante, ma fascinoso* Le monde de Paul Delvaux *di Henri Stork su testo di Paul Elouard, mentre a* Piazza

S. Marco *di Pasinetti andava il gran premio per il cortometraggio. E nel* 1948 *venne inviato alla Mostra il più bel gruppo di film sull'arte che sia mai stato messo insieme, così che si rese necessaria l'istituzione non di una soltanto, bensì di due categorie per poter premiare o segnalare tutti quei documentari che lo meritavano. Nel gruppo «film d'arte figurativa» i principali riconoscimenti andarono al* Rubens *di Henri Stork e Paul Hesaerts (un altro nome nuovo saltato fuori a Venezia e rimasto poi sempre in primo piano), al* Van Gogh *di Alain Resnais e al* Carpaccio *di Longhi e Barbaro: ma nella stessa categoria erano pure presenti il* Maillol *di Jean Lods (Francia), e due altri film francesi, il* Matisse *di Campeaux e* Provence de Paul Cezanne *di Pierre Ceria. Nell'altro gruppo, di «storia dell'arte e della letteratura» (?), andarono premiati* Il giorno della salute *ancora di Pasinetti e* L'Olimpico *di Vajenti, Magagnato e Dalla Pozza, che rimane sempre uno dei più bei documentari sull'architettura che siano stati fatti in Italia. Nè si deve dimenticare che quell'anno fortunato uno dei premi internazionali per il cortometraggio andò a un altro film sull'arte, il magnifico* Landsbykirken (Le chiese di villaggio in Danimarca) *che recava la firma più illustre: Carl Th. Dreyer.*

*Successivamente, e per almeno altri tre anni, non vennero meno in questo settore le fortune della Mostra e, con essa, del film sull'arte in generale. Ecco infatti nel* '49 Les gisants *di Jean François Noel,* L'Evangile de la pierre *di André Bureau, ed ecco, pure per la prima volta, un altro nome nuovo e importante, quello di Carlo Ludovico Ragghianti, il quale presentava il suo* Lorenzo il Magnifico *che resta tra le cose più riuscite dell'autore, malgrado questi abbia voluto diversamente considerarlo (il documentario non apparteneva infatti alla serie dei «critofilm» che Ragghianti aveva inaugurato l'anno prima con l'ammirevole* Deposizione di Raffaello). *Nel* 1950, *in coincidenza con la prima Mostra internazionale del film scientifico e del* documentario *d'arte (a Firenze era nato intanto il Comitato internazionale per il cinema e le arti figurative); si ebbe a Venezia un altro eccezionale gruppo di opere: il premio per i documentari andò a* Visite à Picasso *di Haesaerts e il premio di categoria (era chiamata «Sezione documentari di opere di pittura») a* De Renoir à Picasso *pure di Haesaerts (singolare* exploit *di questo documentarista); ma c'erano ancora il* Gauguin *di Alain Resnais, il* Rousseau, le Douanier *di Lo Duca, il* Goya *di Emmer questa volta non più in coppia con Gras e un altro film di Charles Dekeukeleire,* Métiers d'art de Flandre et de Wallonie, *oltre al notevole* Au jardin de la France *di Louis Cuny sui celebri castelli della Loira: strana presenza, quest'ultima, quasi una sorta di retrospettiva, perchè il documentario portava la data del* 1938. *Un altro fatto interessante di quell'anno fu la partecipazione, nello specifico settore, della Germania, che aveva mandato l'*Ernst Barlach *di Alfred Erhardt e in particolare* Bustelli: ein Spiel in Porzellan *di Carl Lamb, nuova interessante figura di regista di film sull'arte (già allora molto si parlava del suo primo documentario del genere,* Raum in Kreisende Licht). *Ma l'anno dopo si dovevano registrare le prime difficoltà della rassegna veneziana, malgrado fossero presenti* L'Affaire Manet *di Jean Aurel,* Henry

Moore *di John Read (Gran Bretagna), cui andò un premio, e gli italiani* Le maschere e la vita *e* La Passione di Memling *dei Castelli-Gattinara.*

*Quasi isolati furono, nei due anni successivi, alcuni film di maestri del genere: nel '52 il monumentale ma criticabile* Leonardo *di Emmer, anche stavolta non in coppia con Gras (a questo film venne assegnato il primo premio, ma noi avremmo preferito il rigoroso e chiarissimo* Vezelay *del francese Zimmer, al quale venne invece anteposto pure* La Gloire de Vermeer *di Jean Oser, significativo indice di quanto poteva anche sulla giuria il fascino del colore rispetto alla semplicità e alla « pulizia » del bianco e nero (qualcosa del genere si è ripetuto quest'anno a Venezia). E nel '53 lo splendido ed impegnato* Un siècle d'or (L'art des primitifs Flamands) *di Paul Haesaerts, che con esso toccava — così almeno pareva allora — la punta massima della perfezione formale: e proprio per questo si imponeva una rilettura dell'opera a qualche anno di distanza, resa appunto possibile dalla recente retrospettiva, che ne ha posto in luce i limiti critici e di forma. Ma nel '54 la crisi si acutizzava: « La giuria è spiacente di dover riconoscere che i film presentati quest'anno non raggiungono il livello espressivo dei film presentati precedentemente alla Mostra di Venezia e confida che i produttori vogliano dedicare migliori cure a questo importante settore del documentario ». L'anno dopo il premio di categoria non veniva assegnato e nel '56 si aveva la rivelazione di cinematografie nuove in questo settore, con gli esemplari* La bellezza secolare *di Vaclav Mencl e* Maestro Paolo di Levoca, *pure cecoslovacco. Quest'anno poi il premio è andato — con parecchie discussioni — non a un film sull'arte figurativa, bensì a* Arthur Honegger *che Georges Rouquier ha girato pochi mesi prima che il grande musicista morisse, mentre è stato trascurato (perchè in bianco e nero!)* Das Welttheater des Tiepolo (Il teatro del mondo di Tiepolo) *di Carl Lamb, ed è stato giustamente dimenticato il modesto* Mafai *di Massimo Mida: il panorama non presentava quasi nient'altro!*

*Difronte dunque a una crisi che — come si è visto — non è solo italiana, la Mostra retrospettiva di Venezia aveva un compito ben preciso e importante, e già l'abbiamo indicato: contribuire a riproporre il problema del film sull'arte così da dare nuovo impulso allo studio e alla produzione e mostrare — come in una Galleria esemplare — un'intera serie di prototipi illustri. C'è da dubitare che l'iniziativa abbia attinto almeno il secondo dei due obbiettivi programmatici, mentre per l'altro c'è da augurarsi che non si debba dire altrettanto, qualora si consideri soltanto il periodo in cui la manifestazione è stata « relegata » (è il verbo esatto), e cioè molto lontana dal fulcro del « mese cinematografico veneziano », quando gli uomini di cinema erano cioè ben lontani dalla Laguna e gli inviati si contavano letteralmente sulle dita di una mano.*

*Infatti uno dei difetti della « retrospettiva » di quest'anno è stato quello di essere « retrospettiva » soltanto in parte. Su circa trentacinque film presentati o poco più, ben undici erano del '55 o ancora più recenti; tre erano di quest'anno: la loro sede più adatta sarebbe stata esclusivamente la Mostra del documentario, senza considerare poi che uno di essi, il modestissimo*

*(per non dire decisamente brutto e dilettantesco)* Geheimnis der Etrusker (Il segreto degli Etruschi) *di Rolf Engler, sarebbe stato da respingere ad occhi chiusi, anche se poteva servire a « riempire un buco »: buco del resto notevole, perchè il film dura più di un'ora! Dei restanti documentari, alcuni altri erano inutili, da un rigoroso punto di vista di conoscenza della produzione « di carattere internazionale », per esempio* Coeur d'amour épris *di Jean Aurel, autore che poteva essere sufficientemente rappresentato da* L'Affaire Manet *di squisita fattura, e* Image de Lumière *di Malvaux, pedestre illustrazione delle vetrate della Cattedrale di Burges (di ben altro valore era un documentario di argomento simile presentato da Basil Wright alla Mostra del* '56). *Altri sedici film figuravano nell'elenco di quelli dati a Venezia dal* '35 *al* '55: *nell'ordine* Le Mont Saint Michel, L'Agneau Mistyque, Racconto da un affresco, Le monde de Paul Delvaux, Piazza San Marco, Landsbykirken *(ripetuto anche nella « personale » di Dreyer del* '56), Rubens, Maillol, Matisse, Les gisants, De Renoir à Picasso, L'Affaire Manet, Henry Moore, *il* Leonardo, Un siècle d'or *e infine* Architettura della penisola sorrentina *di Roberto Pane.*

*Gli inediti più attesi (salvo i recentissimi, come si è detto) restano dunque assai pochi:* Thorvaldsen *di Carl Th. Dreyer,* Raum in Kreisende Licht *di Lamb e due documentari del tedesco Hans Cürlis,* Shaffende Haende (Mani creatrici, 1926) *e* Max Pechstein (1951). *Il primo dei due era il più « anziano » dei film in programma, ed è naturalmente muto; dal punto di vista critico non dice gran che, mentre rimane un eccezionale documento storico: sullo schermo appaiono, non senza commozione per gli spettatori, numerosi artisti al lavoro, alcuni dei quali ora scomparsi, da Lieberman a Kollwitz, da Grosz a Kandinsky, a Orlik, Rohlfs, Edgard, Oppenheimer, Kolbe, Steger, Pechstein e altri. Il valore del lungometraggio* (1700 *metri) consiste proprio nell'essere tra le primissime testimonianze cinematografiche di un « genere » (quello del film sull'arte biografico) che doveva avere molta fortuna e che ha una sua validità, anche al difuori da un soverchio impegno critico, perchè sulla pellicola — infinitamente di più che non su una pagina scritta o una fotografia — rimangono fissati i momenti della creazione artistica: il modo con cui l'artista concretizza l'idea che l'ispira, le sue incertezze, i ripensamenti, le correzioni, l'estro, in una parola qualcosa di più che non la semplice tecnica. Con* Max Pechstein *Cürlis in sostanza ha ripetuto per il celebre espressionista tedesco quello che aveva fatto per numerosi artisti nella serie dei* Schaffende Haende *dal* 1923 *al* '30, *con l'aggiunta del sonoro, che gli ha permesso di far esporre a Pechstein le proprie idee sull'arte, e con l'esame, neppure molto approfondito, di alcuni quadri e incisioni. Sarebbero bastati questi due film per definire i meriti e i limiti di Cürlis, ma si è voluto invece aggiungerne un terzo, molto recente, nel quale purtroppo i limiti critici del documentarista sono ancora più evidenti. Si tratta del* Rembrandt *del* 1956, *modesta illustrazione di tre incisioni del grande maestro, nelle quali l'occhio della macchina da presa indaga, più che con l'acutezza del critico, con la curiosità del profano, dilettandosi a penetrare — con monotonia di impianto narrativo (uno*

*studioso mostra via via le tre opere ad alcune sprovvedute visitatrici) — nei più minuti dettagli, quasi volesse soltanto mostrarne la sorprendente piccolezza. Il documentario non ha neppure preoccupazioni di racconto, ma è una piana scoperta delle magnificenze del disegno rembrandtiano.*

Thorvaldsen *di Dreyer è al contrario una splendida dimostrazione — insieme con il bellissimo* Landsbykirken — *dei risultati che, nel campo del film sull'arte, può raggiungere un uomo di cinema non sprovveduto dinanzi ai problemi dell'espressione artistica, e che insieme possieda appieno (come, inutile dirlo, il grande maestro del cinema) il linguaggio cinematografico. Mediante una serie di movimenti di macchina che percorrono, quasi accarezzandola, la superficie delle raffinate opere del neoclassico scultore danese, Dreyer riesce a dare una sintesi indimenticabile dell'intera produzione di Thorvaldsen, in quanto ne approfondisce i principali elementi costitutivi, giungendo a esiti di illuminata analisi critica. Il « percorso » dell'obbiettivo lungo le linee fondamentali della composizione plastica non è ovviamente casuale, ma individua esattamente il processo creativo dell'artista, il che equivale a dire che l'autore ha fatto autentica e acuta opera di critica d'arte mediante il linguaggio delle immagini. Si aggiunga a questa serietà di impostazione l'estrema raffinatezza del « racconto » cinematografico e si comprenderà come si possa ritenere* Thorvaldsen *forse l'opera più affascinante che sia apparsa a Venezia in questa retrospettiva.* Le chiese di villaggio in Danimarca *era, l'abbiamo detto, più noto. Anche qui, con ammirevole perfezione formale e solidità di impianto narrativo e critico, Dreyer ha ripercorso nelle sue tappe principali il processo che nei secoli ha portato ad alcuni magnifici risultati nell'edilizia ecclesiastica danese. Un suono di campana scandisce l'evolversi di quelle tappe, mentre nella chiesa che via via si trasforma si succedono i riti — un battesimo, un matrimonio, un funerale, l'insegnamento del catechismo o del canto sacro — che testimoniano la sostanziale fedeltà della chiesa alla primitiva tradizione e il ruolo che nei secoli le chiese hanno avuto nello sviluppo delle piccole comunità in Danimarca. A un certo punto Dreyer si è servito di un modellino per indicare ancor più chiaramente lo sviluppo di quell'architettura nel tempo; ma a questo scrupolo didattico sono indubbiamente da preferire i bellissimi squarci lirici, non soltanto nella mirabile semplicità e nelle stupende composizioni che caratterizzano le parti recitate, bensì anche, ad esempio, in quei lentissimi, stupefacenti movimenti di macchina in alto sulle volte, a scoprirne le nervature e lo spirituale biancore, dando del « momento » gotico una sintesi profonda e illuminante. I documentari non rappresentano dunque per Dreyer delle riposanti pause nel suo impegno di narratore di inquietanti storie della sua terra nordica.*

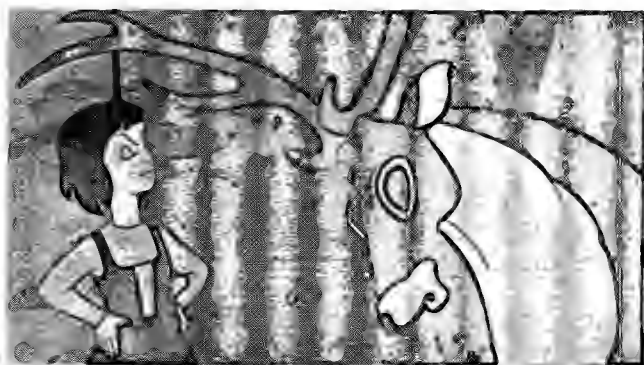
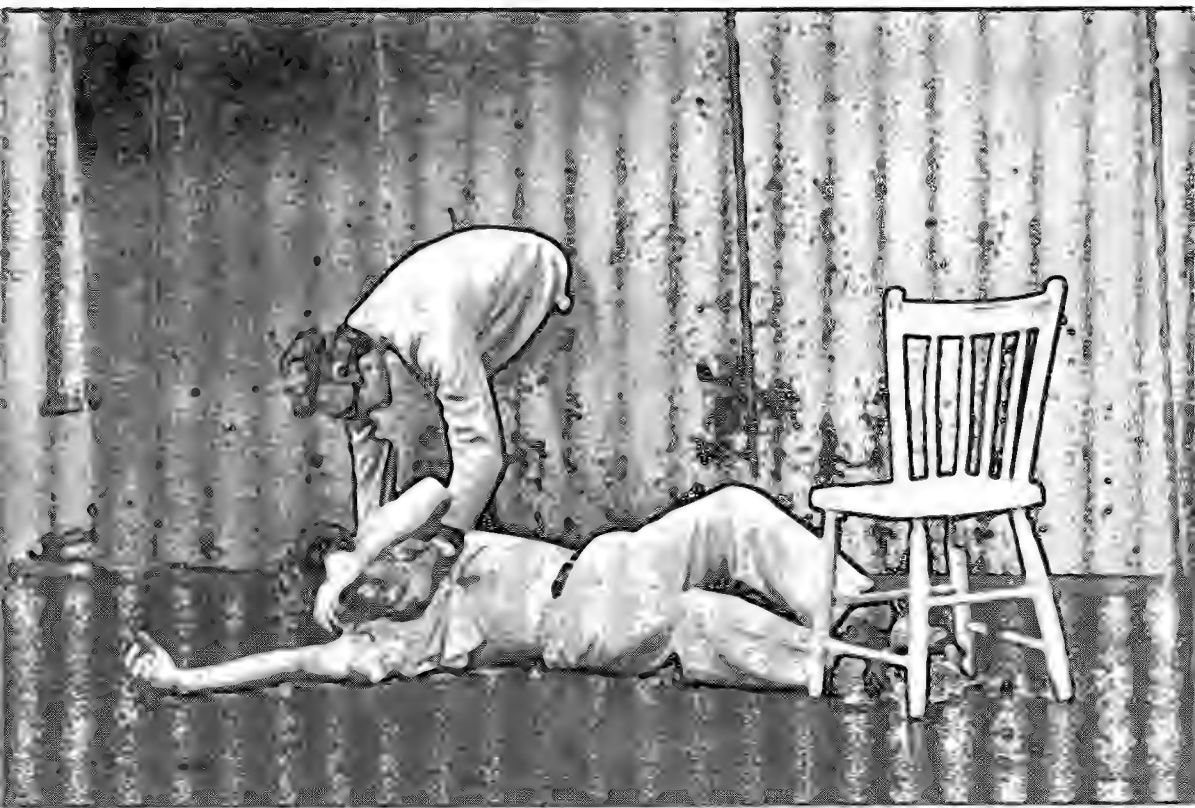
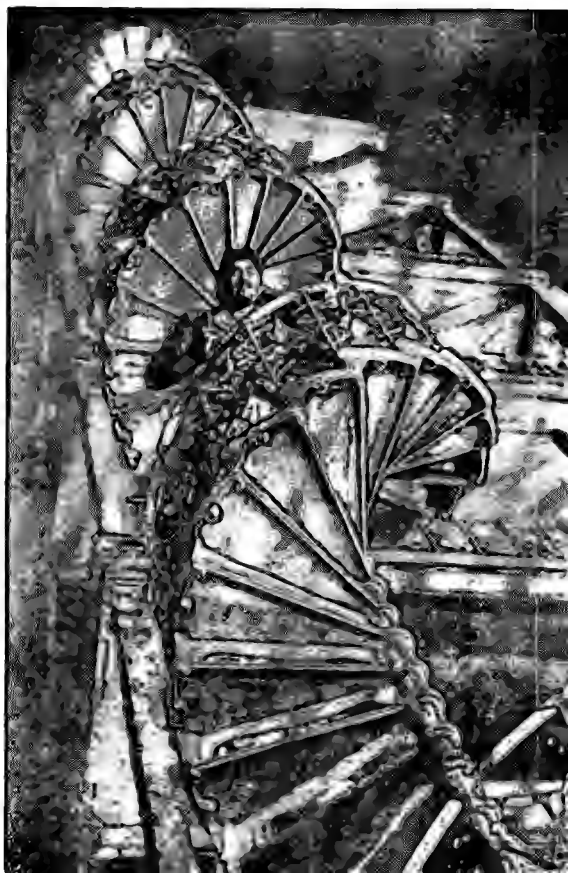
Raum in Kreisende Licht (La luce nello spazio architettonico, 1936) *era l'altro atteso « inedito » veneziano. Tecnicamente perfetto, e che certo ha richiesto un periodo molto lungo di lavorazione, questo film rimane probabilmente l'opera migliore dello studioso e regista tedesco Carl Lamb: infatti a questo livello di indagine critica e a questi sorprendenti risultati — che soltanto il cinema poteva dare — Lamb non giunse nè con il raffi-*

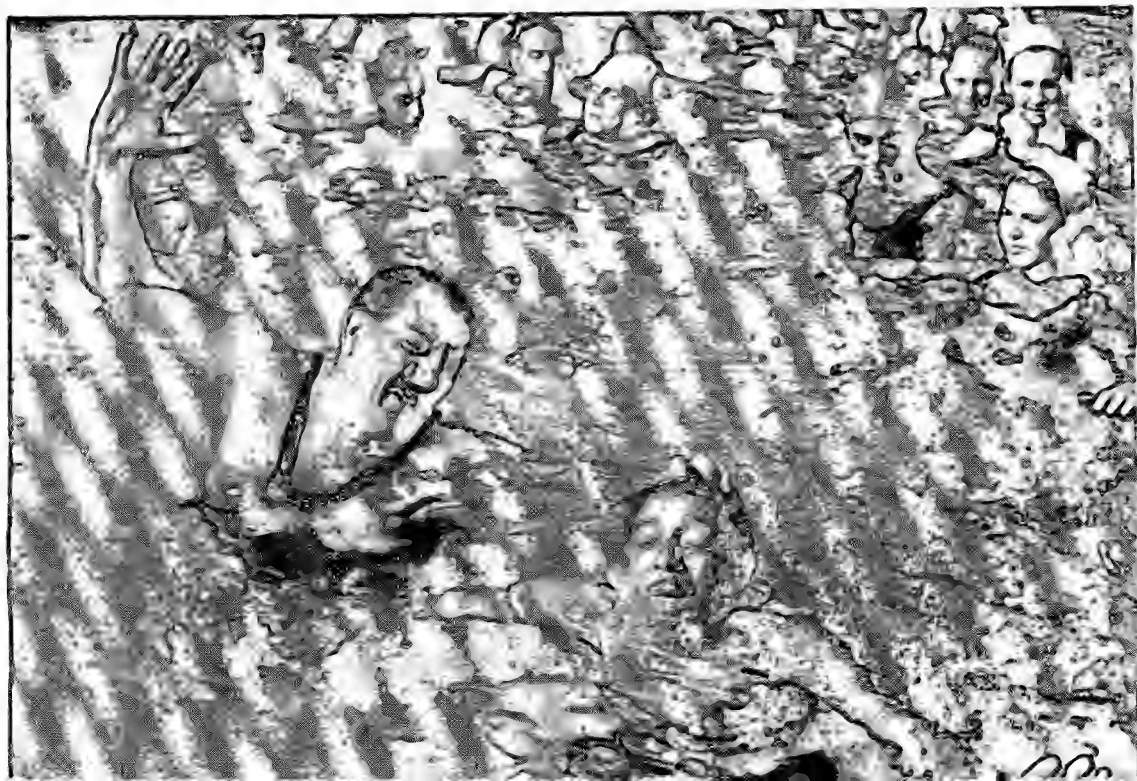
*nato* Bustelli *del '50, nè con il pur ammirevole* Die Moriskentänzer des Erasmus Grasser (Danza moresca di Erasmo Grasser, 1955), *intelligente animazione delle sculture lignee del quattrocentesco artista tedesco (il film venne proiettato per la prima volta in Italia a Firenze nel settembre del '55, in occasione del secondo Congresso internazionale sul cinema e le arti figurative, ed è stato ripresentato in questa retrospettiva); nè infine con* Il teatro del mondo del Tiepolo, *di cui già si è detto. A prima vista può sembrare che il documentario si basi su una particolarità di natura tecnica propria solo del cinema, quella cioè di poter fissare un movimento, che sfugge all'occhio umano, mediante la ripresa fotogramma per fotogramma a intervalli variabili. Questa possibilità era nota già da molti anni (per primo l'usò in Gran Bretagna F. Percy Smith nel* 1910 *per seguire la nascita di un fiore: il breve film era appunto intitolato* Birth of a Flover), *e ancor oggi non cessa di stupire, applicata in casi diversi. Ma Lamb se ne servì per la prima volta per illuminare criticamente un fatto architettonico. La sua tesi era di far vedere il rapporto vitale tra la luce e l'architettura barocca, e questa scelta rivela subito nell'autore un'esatta intuizione critica poichè in nessun'altra concezione architettonica quanto in quella barocca la luce rappresenta una componente essenziale. Assistiamo così al giro del sole nell'interno di queste costruzioni (particolarmente nella chiesa di Wies) e al continuo mutare del rapporto chiaroscurale che dà vita alle strutture architettoniche sia che il raggio di sole le illumini direttamente, sia mediante il riverbero pure mutevole di un pavimento o di una superficie chiara. Il processo creativo delle costruzioni ne risulta individuato nel suo nodo sostanziale, e i valori compositivi risaltano con un'evidenza che nessuna osservazione (neppure quella diretta) avrebbe consentito. Non nuoce al film la insistenza con la quale Carl Lamb indugia sulla sua dimostrazione, indice di un innocente compiacimento per la sua personale scoperta del mezzo cinematografico.*

*Alla scoperta del linguaggio cinematografico sembra pure volto Carlo Ludovico Ragghianti in* Lucca, città comunale, *primo in ordine di tempo di ben cinque documentari presentati alla «retrospettiva» dall'acuto studioso fiorentino, animatore in Italia del film sull'arte (due di essi erano recentissimi e perciò inediti: il chiaro ed esauriente* Urne etrusche a Volterra, *audace per i rapporti che istituisce fra le antiche sculture volterrane e alcune opere dei Pisano, di Arnolfo da Cambio, Donatello e Michelangelo;* e L'arte di Ottone Rosai, *serio tentativo di procedere a un'analisi formale di tutta l'opera del grande pittore recentemente scomparso, e di cogliere «l'unità artistica e umana della sua personalità», tentativo che si svolge attraverso l'individuazione di un mondo continuamente ricercato ed espresso dall'artista con straordinaria coerenza formale, dei suoi temi dominanti, delle sue caratteristiche compositive. Tutto questo con un disteso discorso cinematografico, lenti movimenti di macchina, dissolvenze, ma non senza sfuggire nell'impostazione generale e nel commento a un certo andamento critico tradizionale). Tutto lo stupore per il grande schermo (per la prima volta Ragghianti usava il sistema di ripresa a lenti anamorfiche) traspare invece*

*in* Lucca città comunale: *panoramiche a* 360 *gradi, strane inquadrature «picchiate», angolazioni troppo azzardate per essere funzionali (ricordiamo la pan. in alto da una strada fino ai tetti visti da sotto in su e poi la rotazione di* 90° *e la pan. in basso su un'altra via che forma angolo retto con la prima: tutto questo per dire che a Lucca le strade sono anche oggi quelle dell'antico tracciato romano: il «cardo» e il «decumano») e ancora la compiaciuta insistenza in panoramiche ascensionali per suggerire l'idea dello «slancio» di alcuni edifici, e inspiegabili ripetizioni, e penose incertezze dell'obbiettivo ingigantite dal grande schermo. Decisamente più corretto* Storia di una piazza *(quella del Duomo di Pisa), film che ha una netta impostazione didascalica. Di Ragghianti si è visto pure* Il Cenacolo di Andrea del Castagno *del* 1954, *forse il migliore dei cinque presentati a Venezia, nel suo acuto andamento critico volto a individuare lo sviluppo della composizione dell'affresco e i suoi problemi figurativi dapprima nella totalità dell'opera poi attraverso ciascuna delle tredici figure che vi sono rappresentante.*

Il Cenacolo *era comunque film noto, e avrebbe potuto saggiamente concludere la «retrospettiva» personale del Ragghianti, se essa fosse cominciata come sarebbe stato giusto con il suo primo vero «critofilm» (anche se l'autore non lo comprende nell'elenco), quel* Deposizione di Raffaello *del* '48 *nel quale le deficienze tecniche erano ampiamente controbilanciate dalla acutezza dell'impianto critico e dall'originalità del linguaggio usato per procedere, con i mezzi cinematografici, all'analisi figurativa dell'opera; e fosse poi proceduta con il* Lorenzo il Magnifico *del* '49, *notevole esempio di storia raccontata per immagini (la Mostra veneziana, si è visto, non è stata tanto severa nell'escludere i film non rigorosamente «critici»); salvo poi a concludersi, dopo il* Cenacolo, *con l'edizione non commerciale di* Lucca, città comunale *(circa* 25 *minuti di proiezione) la cui conoscenza in Italia rimane ancora un pio desiderio per la nota e obbligata durata «standard» dei documentari. La presenza a Venezia del Ragghianti — che era anche l'ordinatore della rassegna — resta comunque una delle cose più interessanti della «retrospettiva». La quale, tutto sommato, si può considerare un esperimento positivo e un altro passo avanti compiuto dalla Mostra d'arte cinematografica nel quadro della sua illuminata azione per la conoscenza e la diffusione di un «genere» di cinema che costituisce veramente — come è stato detto — «la rivelazione di questi ultimi anni». Nelle prossime edizioni già annunciate si potrà ovviare alle manchevolezze emerse quest'anno, mediante una scelta più rigorosa, una datazione più appropriata, e l'organizzazione di manifestazioni collaterali come convegni, conversazioni, riunioni di autori, eccetera. Sarà bene intanto pensare per tempo all'edizione* 1958, *salvo successivamente decidere di seguire un ritmo biennale in coincidenza con le Biennali d'arte figurativa. E poco a poco — poichè rapidamente e necessariamente si esauriranno le scorte dei «vecchi» film reperibili — la manifestazione si trasformerà in un esauriente panorama della produzione mondiale di due anni in due anni. Anche così la Mostra di Venezia proseguirà nella sua opera di testimonianza del «reale progresso della cinematografia quale mezzo di espressione artistica».*

Venezia - Mostra del film per ragazzi: *Il piccolo Tatchan,* di Michiharu Aoyama (Giappone), Gran premio del film per ragazzi. A destra: *La regina delle nevi,* di L. Atamanov (U.R.S.S.). Sotto: *The Kid from Canada,* di Kay Mandor (Gran Bretagna).

VENEZIA - MOSTRA DEL DOCUMENTARIO E DEL CORTOMETRAGGIO: *Every Day except Christmas,* di Lindsay Anderson (Gran Bretagna), Gran premio. A DESTRA: *Les maîtres fous,* di Jean Rouch (Francia). SOTTO: *A Chairy Tale,* di Norman McLaren (Canadà).

FESTIVAL DI KARLOVY VARY. IN ALTO: *Les sorcières de Salem*, di Raymond Rouleau (Francia-Germania Occ.). *Cztowiek na Torze*, di Andrzej Munk (Polonia). A DESTRA: *Jagte Raho*, di Raj Kapur (India).

FESTIVAL DI KARLOVY VARY: *Dobry Vojak Svejk* di Karel Stekly (Cecoslovacchia). SOTTO: *Hannibal tanàr ur*, di Zoltàn Fabri (Ungheria).

# Documentari e cortometraggi

*di MARIO VERDONE*

Il bilancio della Mostra internazionale del documentario e del cortometraggio è, a Venezia, quasi sempre positivo. Anche se, come quest'anno, non sono stati molti i documentari di libera creazione, di poetica ispirazione, tuttavia la Mostra impropriamente considerata « piccola » riesce sempre ad offrire qualche short originale, qualche scoperta gradita, qualche pezzo di eccezione: e tra questi potremmo annoverare, ora, il gran premio *Every Day except Christmas* (*Tutti i giorni meno Natale*) dell'inglese Lindsay Anderson, o l'impressionante e suggestivo *Arthur Honegger*, girato dal francese Georges Rouquier poco tempo prima della morte del grande compositore svizzero, o *A Chairy Tale* di Norman MacLaren (*Storia di una sedia*), premiato tra i film sperimentali e di avanguardia.

La giuria, molto equilibrata — in complesso — nel suo giudizio, era presieduta dal critico polacco Jerzy Toeplitz presidente della F.I.A.F. Ne erano membri John Maddison, noto per la sua costante attività svolta nella Associazione internazionale del film scientifico, di cui è ora presidente, il critico statunitense Gene Moskowitz, i documentaristi francese e italiano Henri Gruel e Folco Quilici. La scelta sul film migliore non crediamo abbia lasciato perplessità: *Tutti i giorni meno Natale* era veramente il più meritevole del gruppo, e richiamava non ostentatamente ad una grande esperienza nel campo del documentarismo: a quella stessa di *Drifters* di John Grierson e della scuola che fu fondata dal regista e teorico scozzese e di cui in questi ultimi anni qualche critico aveva sentenziata la fine. La smentita più categorica ci viene proprio da *Every Day*, dove Lindsay Anderson ha evocato con profondità, con respiro poetico, con momenti a volte vigorosi, a volte delicatamente lirici, il celebre mercato della frutta dei legumi e dei fiori di Covent Garden a Londra. La varietà dei temi toccati, la presentazione di alcuni personaggi del mercato scelti a simbolo, la costruzione del film e le sue strofe liriche, tutto riporta alla memoria quel *Drifters* che inizia le esperienze della scuola britannica del documentario: documentario specialmente attento al mondo del lavoro, sensibile ai problemi sociali, aderente alla condizione umana e ambientale della gente. Anderson ci porta con l'operatore Walter Lassally in quel grosso mercato che soltanto la notte di Natale resta chiuso: con molte riprese notturne ci mostra l'arrivo dei vari

prodotti imballati e giunti a Londra coi camions, scaricati negli immensi magagazzini, scelti e disposti con cura nelle mostre dei fiori e delle verdure. Il mercato si riempie di merce e, ancora nel mezzo della notte, gli scaricatori e i rivenditori, in attesa dell'alba, vanno nei caffè a fumare una sigaretta o a bere una tazza di thè caldo. Poi sorgono le prime luci, arrivano i primi compratori ed ecco i grossisti che esaminano la merce, ecco i facchini che svuotano i banchi, ecco i cento mezzi di trasporto che filano verso tutti i quartieri di Londra, lungo tutte le strade d'Inghilterra. La gente di Covent Garden ha uno speciale modo di comportarsi e di parlare: sono i cosiddetti « cokneys » di Londra, che il film cerca di presentarci descrivendo il loro modo di lavorare, il loro senso di umorismo, la loro energia e il loro spirito. Tra i facchini sono anche le superstiti « donne » che usavano caricare le ceste dei legumi e delle frutta. E tra gli ultimi clienti, quelli che scelgono tra la frutta scartata, tra i prodotti di seconda mano, tra i rifiuti anche, sono i meno facoltosi tra i cittadini della vecchia Londra, le vecchierelle dai cappellini sbertucciati e stinti: una umanità che il documentarista vede con occhio impietosito e commosso, che la colonna musicale di Daniel Paris sottolinea, ad ogni incontro, con sempre nuove vibrazioni.

Alla stessa Londra, talvolta con uguale efficacia, seppure con canto meno puro si rivolgono *Nice Time* (*Piccadilly di notte*) di Claude Goretta e Alain Turner — dedicato alla gente che frequenta Piccadilly Circus e che vuol divertirsi, venditori ambulanti, giovani in cerca di avventure, soldati, americani, ragazze allegre, marinai — e *The Awakening Hour* (*L'ora del risveglio*) di Donovan Winter, visione realistica di Londra tra le sei e le sette del mattino, in cui, mentre le prime luci rischiarano le vie, il risveglio della città lascia incontrare gli ultimi nottambuli e i cittadini più mattinieri. Più spontaneo il primo, che non si vale di scene ricostruite, come ha fatto il Winter, e che offre tutte quelle sorprese che può riserbare una macchina da presa, abilmente manovrata, mentre il cittadino non sa di essere fissato da un occhio indiscreto.

Film sull'arte.

*Arthur Honegger* di Georges Rouquier è stato premiato nella categoria film sull'arte. Forse la motivazione con cui è stato prescelto è impropria; per film sull'arte intendiamo ormai il documentario su opere d'arte figurativa. *Honegger* potrebbe essere considerato il documentario della vita di un musicista, e comunque, con i frequenti e lunghi interventi dell'artista che si rivolge ad un pubblico ideale esponendo sue idee e teorie, è tipico prodotto destinato ai programmi televisi. Film sull'arte sono l'impressionistico *Mafai* di Massimo Mida, e il minuzioso *Cappella di Ruggero* di Aldo Franchi, l'ottimo *Ilia Repin* di J. Lotozki che rievoca con viva perizia e precisa valutazione il pittore ottocentesco russo, assertore del realismo in pittura contro il freddo accademismo, o quel suggestivo e rigoroso *Rosai* di Carlo Ludovico Ragghianti che il pubblico del palazzo del cinema ha applaudito nella serata della proiezione di *Notti bianche*. Film sull'arte sono l'amorevole studio di Carl Lamb sul *Teatro del mondo,* cioè la serie di affreschi che Giambattista Tiepolo realizzò tra il 1751 e il 1753 nel castello di Würzburg in Franconia (film forse non preso in considerazione per la premiazione perché realizzato in bianco e nero, che oggi quasi non si tollera più); e l'*Arlecchino, su stampe*

e quadri, di Nino Zucchelli, il romantico *Pittore Michalowski* del polacco Jaroslaw Brzowski, la *Strage degli innocenti* (da Breugel) del romeno Jon Bostan; il *Buffet* di Philippe Agostini (dove la macchina da presa ficcanaso segue la creazione di un quadro del pittore francese); l'*Haute lisse* (*Alto liccio*) di Jean Grémillon che ci mostra come si fabbricano gli arazzi, peraltro dimenticando una grande « scuola » francese moderna, quella di Aubusson col suo maestro Jean Lurçat. Comunque la giuria ha preferito l'*Honegger,* documento vivo, toccante, per quanti conobbero il musicista addirittura sconvolgente (e ricordo a questo proposito la violenta reazione, fino alle lacrime, di Serge Lifar, nella saletta in cui il film gli fu proiettato). Ha premiato con ciò anche il lavoro di un autentico documentarista, il Rouquier, che ricordavamo per il succoso *Sel de la terre,* per il realistico e non meno impressionante *Lourdes et ses miracles.*

**Film sperimentali.**

*A Chairy Tale,* abbiamo detto, è il migliore dei film di avanguardia. Ci mostra un Norman McLaren nuovo, che ha abbandonato il pennellino con cui dipingeva la pellicola creandone fantasie astratte come *Fiddle-dee-dee* ma non si è scostato dall'esperimento e dall'avanguardia, che è ancora il suo mondo e forse la sua ragione di vivere. *Storia di una sedia* è un originalissimo prodotto di riprese « a tempo » (dove una sedia si ribella, cammina, fa infine amicizia col suo padrone che ha acconsentito a diventare, a sua volta, sedia.. per la sedia, in un pareggiamento delle parti voluto dalla fantasia) e al momento stesso una liberazione « psicanalitica », una entrata clownesca, un frutto di meditazione cui non è estranea forse neppure la recente esperienza indiana del regista, che ha commentato lo *short* con strumenti tipici dell'India e che mi ha fatto pensare a un'idea natagli nella immaginazione davanti all'uomo-seggiola, l'indù, seduto a terra, su un bidone di petrolio, o sul banco di una bottega, a gambe incrociate. Ma v'è anche, in questa curiosa pellicola, la lotta dell'uomo con l'oggetto, la stessa dell'*auguste* che compie equilibrismi col tavolo, che cerca di afferrare il cappello o l'ombrello e al tempo stesso lo allontana con un calcio, che vuol sedersi e si vede giuocare mille scherzi dalla sedia: come in una « entrata » di Grock.

Molti altri erano i film sperimentali in concorso: *Galathea* del romeno Ion Popesco-Gopo, realizzato con la tecnica delle ombre, però molle e sdolcinato nella ripetizione della antica leggenda greca, in cui viene data vita ad una statua; *Campane sommerse* (*The Sunk Bells*) di Han van Gelder, in cui una leggenda d'amore ambientata in un villaggio olandese è insufficientemente resa da sagome colorate animate non sempre brillanti; *Prelude* del tedesco Herbert Vasely, che però reca il sottotitolo « Pausa » ed è in effetti la descrizione di una pausa durante le prove di un balletto; *Visione fantastica* di Eugene Deslaw, ennesima esperienza al negativo del cineasta, che però stavolta esagera offrendoci in « negavision » addirittura un lungometraggio, con quanta sofferenza dello spettatore è da immaginare; *Fantasia del cielo* (*Phantasy of the Sky*) dell'americano Gerard H. Wayne, statica e noiosa « variazione » sul tema delle nubi; *Venice*: *Theme and Variations,* sensibile evocazione delle bellezze e dei pittori di Venezia, realizzata da James F. Ivory, anch'esso americano; 1000 *Kleinen Zeichen* (*Mille piccoli segni*) *e Farbige Schatten* (*Ombre colorate*) di Herbert Seggelke: dove il

cineasta tedesco illustra, nel primo, la origine dei caratteri cinesi, e nel secondo costruisce gustosamente uno spettacolo con fiugurine di cuoio, tipiche del teatro d'ombre cinesi. Altro film d'ombre, proiettato fuori concorso, *Ombromagie* di Jean Paul Sassy con un suggestivo repertorio di danze.

Documentari scientifici e tecnici.

Venendo ai film di insegnamento tecnico e universitario riscontriamo come questa categoria sia stata una delle più abbondanti e interessanti. La scienza atomica occupava, anche questa volta, il primo posto; e *Il nostro amico l'atomo* (segnalato però tra i film per la televisione) ne era tipico esempio, anche se la mescolanza della parte scientifica con disegni animati disneyani di alleggerimento (per questo il film è stato considerato per la televisione, oltre che per la conferenza-guida di un parlatore che si rivolge agli spettatori) lo poteva far sembrare a momenti quasi superficiale. Illustrando storicamente il problema, affrontandolo con efficaci trovate visive come quella delle molecole che, come palle da biliardo, si urtano e condizionano l'una con l'altra i loro movimenti, il regista Hamilton Luske (la produzione è Walt Disney) conclude sulle possibilità future di questa nuova arma della scienza che saggiamente sfruttata potrà diventare un dono prezioso per la umanità che potrà trarne enormi benefici nei campi sconfinati della medicina, dell'industria, della agricoltura, delle comunicazioni.

Insieme con i problemi e la realtà della scienza atomica sono quelli della velocità e del mondo dell'ultrasuono. Ecco l'inglese Peter de Normanville che ci rivela, in un film stavolta rigorosamente scientifico, ogni segreto circa il comportamento dell'aria verso gli aerei che superano il muro del suono. *High speed Flight* (*Avvicinandoci alla velocità del suono*) è il titolo del cortometraggio. Gli effetti di questo comportamento sono studiati e spiegati: i risultati ottenuti riescono utili ai tecnici dell'aerodinamica per perfezionare gli apparecchi e studiare i modelli futuri. Il russo B. Sciulin tratta del *Mondo dell'ultrasuono*: attraverso veri esperimenti pratici offre un quadro generale della natura dell'ultrasuono, delle leggi che ne riguardano la propagazione e i metodi di utilizzazione.

Il cinema cecoslovacco, sempre all'avanguardia nella cinematografia scientifica, ha offerto un interessante *Mutamenti negli stati di aggregazione* di Jaroslav Novotny. Costituisce, questa pellicola, la prima parte di un mediometraggio sulla composizione molecolare della materia, ed è destinata all'insegnamento della fisica. Illustra gli esperimenti e le scoperte del botanico inglese Robert Brown, del fisico polacco Maryan Smoluchowschi e del francese Perrin, nonchè le ragioni del movimento molecolare e la legge della coerenza molecolare. Ancora la scienza atomica riguarda il documentario *Enrico Fermi* di Nelo Risi, scrupolosa e corretta rievocazione, arricchita da molti documenti visivi della vita e dell'opera dello scienziato italiano. *Le vie del progresso*, e cioè i più recenti aspetti della meccanizzazione e del processo di razionalizzazione industriale, sono illustrate da un film tedesco di Franz Schroedter, girato negli stabilimenti di Volkswagen. *Acciaierie* (*Forges*) del Belgio, e precisamente quelle di Clabeq, sono mostrate in un vivace documentario di impressioni visive e sonore, elegantemente montato da André Bettendorf, Jean Brismée e André Delvaux. *Ultime fucine e ultimi fucinatori* di Vojtec Kolic e *Compagno fuoco* di Jose Koran sono documentari

tecnici a colori cecoslovacchi che illustrano il lavoro dei fucinatori boemi, i cui laboratori sono diventati ormai dei veri e propri musei, e dei fumisti, dei vetrai, degli ottonai, nonché dei fabbri ferrai che hanno costruito i cancelli del meraviglioso Castello di Praga, o altre non meno preziose opere di artigianato. Tra i film tecnici sono da ricordare anche *En aquella marisma* (*In quella landa*) di Luis Suarez de Lezo, sulla coltivazione in Spagna del « gayule », che è una specie di caucciù; *Storia di una bottiglia* dell'americano Lewis Jacobs sulla lavorazione del vetro; *Villaggio delle reti* di Stuart Ree e Richard Guttman che documenta la vita di un villaggio di pescatori messicani; *Più che una amicizia* di Vittorio Gallo sulla solidarietà che lega nella storia, nel lavoro, nelle tradizioni comuni, americani e italiani; *Mirror in the Sky* (*Specchio nel cielo*) di Alex Strasser (Gran Bretagna), dedicato alla storia delle comunicazioni.

In questa categoria assai numerosa (a dire il vero si tratta di più categorie, impropriamente raggruppate) la giuria ha emesso un verdetto che giustifica il suo imbarazzo: ed ha conferito premi ex aequo all'esauriente *Mutamenti negli stati di aggregazione* ed a *High speed Flight,* l'uno perchè « adatto al gran pubblico », l'altro per il suo valore scientifico. Diplomi speciali sono stati attribuiti a *Nel mondo dell'ultrasuono* e a *Le vie del progresso,* che sono così appars ai giudicanti i migliori tra quelli ricordati e tra gli appartenenti ad un'altra numerosa schiera che ci limitiamo a ricordare di fretta: *Perchè fioriscono* del cecoslovacco Raduz Cincera, sulla pollinazione delle piante; *L'uomo e le nuvole* del francese Guy Perel sui fenomeni della formazione delle nuvole, della pioggia, della grandine; *Criticality* dell'inglese G. Buckland Smith sulla « fase critica » o particolare condizione di una materia fissile, sul governo e l'eventuale superamento della fase in questione, *Il cervello* di Vittorio Carpignano e *L'oceano sopra di noi* (l'aria, cioè, e la sua importanza per la vita vegetale e animale) di Enzo Trovatelli; *Le api,* del romeno Dumitru Dadirlat; *Scienza e tecnica,* russo, di I. Cistiakova (dove vediamo, tra l'altro, uno scarpello ultrasonico che pratica i più piccoli fori in materie fragili o ultrasolide); *Sotto pressione* dell'americano Arthur Gould su lavori di scavo condotti con una nuova tecnica mediante gas sotto pressione.

**Film medico-chirurgici.**

Valendosi della collaborazione del prof. Franco Flarer dell'Università di Padova( altro esperto, per i problemi pedagogici, era il prof. Flores d'Arcais) la giuria ha assegnato il primo premio tra i film medico-chirurgici a *Lo sviluppo dei riflessi nell'ontogenesi* del russo Raitbrut: documentano che con tecnica ineccepibile ed estremamente delicata dimostra l'importanza dei riflessi condizionati nello sviluppo della individualità, e tra i film chirurgici agli olandesi J. W. Varossieau e W. de Vogel che in modo estremamente dimostrativo illustrano un difficile *Intervento chirurgico sul cuore*. Meritata anche quest'anno l'affermazione olandese, che si ricollega a precedenti risultati, ugualmente favorevoli, ottenuti da scienziati-cineasti dello stesso paese; ma non meno interessanti, se non altro per i temi affrontati, altri film della stessa categoria, tra cui il cecoslovacco *Operazione del cuore* di Kurt Goldberger (sul trattamento operatorio della stenosi nitrale); *Cinéma, nouvelle tecnique d'investigation medicale* di Jacques Schiltz (Francia); *Postmatu-*

*rità* di Mario Scolari, in collaborazione col prof. Revoltella; *Trattamento chirurgico delle stenosi fibrose delle vie biliari* di A. M. Dogliotti; *Valvutomia di* Rinaldo Dal Fabbro, su un'operazione effettuata dal prof. Pietro Valdoni; *Chirurgia del neoplasma gastrico* di Stelian Penu (Romania); *Resezione della mascella e rapida riparazione prostetica* di John W. Mendenhall (USA); *Albert Schweitzer* di Jerome Hill, film biografico del famoso « medico della giungla », Premio Nobel 1952; infine *The Touch of the Hand* (*Il tocco della mano,* altro titolo: *Il lebbrosario*) di William F. Deneen e *Mutilazioni facciali in Algeria* (mi è sfuggito, e me ne dispiace, il nome del medico che ha prodotto questa impressionante documentazione).

Sono, i due ultimi film ricordati, meglio trattabili dal critico non specialista. L'uno evoca, in forma dilettantesca ma non facilmente dimenticabile per il contenuto, la vera storia di una ragazza birmana che alla vigilia del matrimonio scopre di avere la lebbra, ed è scacciata dal villaggio ed abbandonata nella giungla come un animale. Ma protagonista del breve film è anche un coraggioso medico e prete italiano, Padre Cesare Colombo, che con coraggio e amore riesce a salvare centinaia di lebbrosi in uno sperduto angolo di Burma. Il documento sulla vita di quell'uomo pio e valoroso scienziato è più importante della forma con cui il racconto è presentato. L'altro film, come il primo opera di cineamatore, è dedicato alle *Mutilazioni facciali in Algeria,* cioè alle torture inenarrabili, alle selvagge vendette compiute da algerini su loro compatrioti scoperti nell'atto di fumare tabacco francese. Sono terribili facce straziate, coi nasi tagliati, con enormi solchi: pazienti cui i medici francesi hanno cercato di restituire un volto con difficili plastiche. E' un documento raccapricciante di una barbarie che non ha uguali e non ha giustificazioni, che macchia di vergogna non solo coloro che hanno commesso simili delitti, ma anche quanti mostrano di scusarne, per ragioni ideologiche, le violenze. Chi è capace di crimini così bestiali si definisce e si condanna da sè.

**Film didattici e di divulgazione.**

Dopo i film scientifici i film didattici e divulgativi: categoria anche questa non ben limitata, che fa posto sia al documentario di insegnamento, come *Acque sotterranee* di Haroun Tazieff (Belgio), o come *Api e pollinazione* di Larry Gesnell (Canadà), sia a film informativi e di varia cultura come *La meravigliosa storia del libro* di Marsili e *Sul ponte sventola bianca* di Arcalli e Scarabello (dedicato alla memoria di Daniele Manin). Il premio di categoria è stato assegnato alla *Vera storia della guerra civile* (*The True Story of the Civil War*) di Edward R. Martin (USA) per la maestria e l'intelligenza con cui un grande avvenimento storico è stato presentato sullo schermo, mentre una menzione è stata attribuita al film belga.

Appartenevano a questo stesso gruppo documentari di diverso valore: *Alta scuola spagnola* dell'austriaco Karl Stanzl, sulla famosa scuola di equitazione di Vienna, e *Il futuro lo abbiamo già posseduto* di Edmund von Hammer, sulle amichevoli relazioni esistenti da cinque secoli fra Austria e Portogallo; *La Settimana Santa* di Philippe Agostini sul significato delle cerimonie religiose che si succedono dalla Domenica delle Palme al venerdì santo; *L'arte della costruzione del violino* della Jura Film di Monaco; *Geheimnis der Etrusker* (*Il segreto degli Etruschi*) girato in Italia da Rolf

Engler; *Glaeserne Wundertiele* (*Meravigliosi animali di vetro*) e *Pittoreske Meerestiere* (*Fauna marina pittoresca*) ambedue realizzati magistralmente nell'acquario di Napoli dal prof. K. Schultz; *Journey into Spring* (*Viaggio verso la primavera*) di Ralph Keene, delicata evocazione della natura nello spirito della poesia di Gilbert White; *Rivers of Time* (*Fiumi del tempo*) di William Novik (Gran Bretagna) sulle eredità culturali del Medio Oriente e i legami del mondo arabo con l'Occidente; *A Thing of Beauty* (*Bellezza della natura: i fiori*) di Mushir Ahmad (India) sulla decorazione floreale; *Finestre sul mondo* di Giuliano Tomei sui « cinebibliobus » che portano in villaggi e paesi italiani lontani dai grandi centri « una finestra aperta sul mondo »: *I salmoni vanno verso la Camciatka* di A. Moiseev, film ittiologico sovietico; *The Gretatest Treasure* (*Il tesoro più grande*) di Nick Webster, sulla Biblioteca del Congresso (USA).

Documentari etnografici e geografici.

I film etnografici, geografici, turistici e di folklore, raccolti in una sola categoria, costituiscono spesso la parte più affascinante di una rassegna documentaristica. Mediante tali film noi realizziamo, da una semplice poltrona, i nostri più attraenti viaggi spirituali. La Mostra del documentario ha offerto molte di queste pellicole, e per la sua novità e stranezza, dovuta peraltro a molti viaggi ed esperienze, ha prescelto come più suggestivo il cortometragggio di Jean Rouch, infaticabile assertore del film etnografico, *Les maîtres fous* (*I capi pazzi*), realizzato ad Accra, nella Costa d'Oro. E' dedicato ad una singolare setta religiosa che raccoglie inibiti e affetti da vari complessi, i quali scaricano le loro allucinazioni e i loro incubi mediante cerimonie e danze che attuano una rappresentazione che sembra quasi contenere, per coloro che vi partecipano, qualità terapeutiche. Il rito si svolge in una sorta di follia collettiva, con sacrifici e reazioni raccapriccianti: al culmine della cerimonia tutti i negri che vi prendono parte sembrano come invasati e perdono bava dalla bocca. Lo spettatore deve dominarsi per non cedere al vomito. Il film è sconvolgente, desta orrore, ma non per questo, anche se la ripresa è per buona parte cineamatoristica, il documento manca di valore soprattutto in rapporto al servizio che rende alle ricerche scientifiche e agli studi etnografici sulle popolazioni africane.

Walt Disney ha fatto realizzare, per la sua serie « Genti e paesi », il mediometraggio *Portugal*, con riprese eseguite dall'italiano Amleto Fattori. Il film presenta qualche discontinuità e circoscrive l'interesse a pochi aspetti pittoreschi del Portogallo; ma la parte dedicata alla còrrida è ricchissima di attrazioni desunte dalla realtà. Di produzionue americana sono anche *Thaiand's Heritage* (*Il retaggio della Tailandia*) di Robert Macauley, sulle tradizioni artistiche, religiose e culturali del popolo della « penisola dorata », e *Himalayan Awakening* (*Risveglio himalayano*) di Victor Jurgen, sulla vita e l'evoluzione del Nepal.

Gli italiani erano presenti in questa sezione con un numeroso gruppo di film: *Selinunte, nastro bianco* di Giulio Petroni, festosa sagra popolare tra contadini e pescatori di oggi, sullo sfondo dei templi greci; *La favola delle streghe* di Luigi Bazzoni, studio sulle superstizioni; *Grandes Murailles* di Guido Guerrasio, girato in occasione di una spedizione alpina; *La più bella via del mondo* di Marino Varagnolo, che è il Canal Grande di Venezia;

*Sardegna terra di contrasti* di Silvio Tarchiani e *I due golfi* di Ubaldo Magnaghi, a schermo panoramico. Migliore del gruppo ci è apparso *Giro del mondo sull'altopiano* di Alberto Caldana. E' la celebrazione di un antichissimo rito propiziatorio per il raccolto e si ripete ogni anno sull'altopiano di Asiago. Si tratta di una processione che si effettua nel giro di trenta chilometri lungo l'intero perimetro della parrocchia di Asiago, un piccolo mondo che ha fatto chiamare la singolare passeggiata « giro del mondo ». Il film segue nella marcia il gruppo dei pellegrini che via via sempre più si ingrossa, nota i dettagli della tradizione, come la consegna delle uova colorate dette « della Rogazione », sottolinea la durezza del cammino, gli episodi di natura sentimentale e di valore poetico che vi nascono, come l'amicizia e l'affetto tra giovani. E' una tradizione che meritava di esser fatta conoscere e Caldana l'ha trattata col rispetto e la partecipazione intima che a lui, forse ex pellegrino, la processione aveva ispirato.

*I Canti del Bengala* di Dhiren Day è un aspetto del folklore dell'India del nord. In *Il Giappone sorride di nuovo* Bernhard Redetzki evoca, un po' grigiamente, immagini del paese del Sol Levante. *Rebirth of a River Valley* è un documentario di George Wickremesinghe sulla rinascita di una vallata di Ceylon. *Approdo nell'Antartide* di Derek Williams (Gran Bretagna) descrive una spedizione al Polo Sud e *Tre sentieri verso l'avvenire* di Humphrey Swingler narra, attraverso la storia di tre giovani, lo sviluppo di un grande paese, la Nigeria. *Il Canion della Tara* è un bel documentario di Zika Ristic sulla vita dei « trifteri » jugoslavi, che passano la loro giornata spingendo il legname lungo il corso della Tara, dalle foreste alla confluenza con la Dvina, e poi, riunito in zattere, fino alle segherie e alle stazioni ferroviarie. Lavoro duro e rischioso in continua lotta con le onde vorticose, le strette e gli scogli, tra pericoli che il « triftero » deve evitare con agilità, ingegno e coraggio. *Estate a Dubrovnik* di Olivera Gajic e Kennet Wright è troppo smaccatamente turistico. *Kiskunsag* di Vince Lakatos illustra una grande regione ungherese: la « puszta » che lentamente si trasforma col lavoro dell'uomo. Il romeno Ion Bostan ci offre con *Danze romene* uno spiraglio sul ricco folklore del suo paese. *Mosaico sudafricano* dell'Ufficio informazioni di Stato del Sudafrica inquadra panoramicamente alcuni aspetti del paese, con particolare riguardo alla sua composizione razziale ed alle usanze delle tribù indigene. *Alto Pireneo* di Alberto Carlos Blat è un documentario sui Pirenei ridicolizzato da uno speaker italiano nettamente meridionale. *Nella terra delle montagne del fuoco* di N. Tikhonov ci porta nella penisola della Camciatka dove sono concentrati ben cento vulcani e trecento geiser. *Sahara* di Pierre Schwab e Pierre Gout, documenta un aspetto nuovo del grande deserto africano: la sua trasformazione e il suo destino industriale.

**Disegni e pupazzi animati.**

Nella categoria disegni e pupazzi animati il primo premio avrebbe potuto essere assegnato ai *Fratelli in maglietta* di Bruno Sefranka che illustra l'opera dei creatori di disegni animati cecoslovacchi. La giuria gli ha preferito *C'era una volta* di Walerian Borowzic: una macchia d'inchiostro, a passeggio per una mostra di quadri, si diverte ad alterarne le forme. Film sperimentale che ha spirito inventivo, senso estetico, humour, originalità, ma

non tanto da meritare la massima distinzione di categoria. In *Magia dei disegni animati* Kaskeline rivela la tecnica e le difficoltà incontrate per la realizzazione di un *cartoon*. *Attenzione!* del polacco Jezry Kotowsky narra con pupazzi la storia caricaturale di un professore prudentissimo che appena esce di casa è investito. *Avventure di...*, di John Hubley (USA), segnalato, si riallaccia, con meno brio, alla fortunata serie dell'U.P.A. *Pan-Tele-Tron* di Digbi Turpin (Gran Bretagna), pure segnalato, è una storia, non troppo seria, dell'evoluzione delle telecomunicazioni.

Cortometraggi a soggetto.

La categoria « cortometraggi a soggetto » ha dato alla giuria, quasi sempre equilibrata negli altri casi, l'occasione di commettere una vera ingiustizia, privando del premio il film russo *Celkasc* di F. Filippov, un racconto ispirato da Gorki, girato in bianco e nero, e che per la natura dei personaggi trattati e per la caratteristica stessa della messa in scena si ricollega apertamente al *Malva* di Vladimir Braun. Gavrila, un giovane e timido « novizio » del porto, fa amicizia con un vecchio ladro orgoglioso e temerario, Celkasc, che lo convince a partecipare a un colpo che frutta una grossa somma di denaro. La vista di tante banconote sconvolge Gavrila che decide di impadronirsene con la violenza. Accecato dalla bramosia di denaro colpisce alla testa il compagno con una pietra. Il film, poichè si tratta questa volta di un vero e proprio film a intreccio, in bianco e nero, la cui lunghezza soltanto non lo colloca tra i lungometraggi a soggetto, è realizzato con molta cura e bene interpretato. Filippov riesce a ricreare l'atmosfera dell'epoca di Gorki, e a riproporci credibilmente quei personaggi inquieti, anarcoidi, sofferenti, propri delle novelle dello scrittore.

Un altro cortometraggio interessante, che però la giuria ha voluto ricordare soltanto con una menzione, mentre la categoria non ha avuto un vincitore assoluto, è stato *Il mistero dell'atelier 15* di André Heinrich e Alain Resnais. Nonostante il titolo poliziesco, si tratta di una efficace pellicola sulla medicina del lavoro: dove il teatro della vicenda è uno stabilimento di prodotti chimici, la vittima è un operaio che cade ammalato senza che si capisca l'origine del suo male e il poliziotto è il medico dell'impresa che identifica la natura e l'origine delle sofferenze cui è andato incontro l'operaio. *El de los cabos blancos* (*Quello dalle zampe bianche*) è uno *short* portoricano di Willard Van Dyke dedicato a coltivatori del tabacco sfruttati da esosi capitalisti finchè non si riuniscono in cooperativa. *A House, a Wife, a Singing Bird* (*Una casa, una moglie, un uccello che canta*) di Miriam Bucher (Indonesia), è una produzione di giovani cineasti che illustra un antico precetto indonesiano per conquistare la felicità. *Giocare* e *Argini* di Giulio Questi, migliore il secondo girato in riva al Tevere per quanto alla giuria sia piaciuto di più il primo tanto da segnalarlo, sono i due concorrenti selezionati dal nostro paese per queste categorie: a parte l'ingegno e il valore di Questi ricordano, con l'unico e incompleto lauro ottenuto dal cortometraggio italiano, la situazione poco felice, in genere, della nostra cinematografia culturale e cortometraggistica: determinata indubbiamente da poco adatte decisioni legislative, che hanno sensibilmente abbassato il livello delle nostre produzioni e che ci hanno vietato, nella Mostra di questo anno, più concrete soddisfazioni.

La giuria dell'ottava Mostra internazionale del documentario e del cortometraggio ha assegnato i seguenti premi:

Gran premio a *Every Day Except Christmas* (Tutti i giorni meno Natale) di Lindsay Anderson (Gran Bretagna). Il premio è stato assegnato all'unanimità per la poesia raggiunta attraverso la verità.

*Cortometraggi a soggetto* — La giuria ha ritenuto di non assegnare il premio della categoria. E' stato invece assegnato all'unanimità il diploma speciale al film *Giocare* di Giulio Questi (Italia). E' stato segnalato inoltre il film *Le mistère de l'Atelier quinze* (Il mistero del laboratorio n. 15) di André Heinrich e Alain Resnais (Francia).

*Film sull'arte* — Il primo premio è stato assegnato all'unanimità al film *Arthur Honnegger* di Georges Rouquier (Francia), documento autentico che rivela la personalità di un grande musicista.

*Film scientifici, tecnici e d'insegnamento universitario* — Per questa categoria la giuria ha ritenuto di assegnare due premi ex-aequo ai film *Mutamenti nello stato di aggregazione* di Jaroslav Novotny (Cecoslovacchia) e *High Speed Flight* (Avvicinandosi alla velocità del suono) di Peter De Normaville (Gran Bretagna). Il primo film è stato premiato perchè adatto al gran pubblico; il secondo per il suo valore scientifico. Sono stati inoltre assegnati due diplomi speciali ai film *Nel mondo dell'ultrasuono* di B. Sciulin (U.R.S.S.) e *Le vie del progresso* di Franz Schroedter (Germania).

*Film medico-chirurgici* — Per la categoria film medici è stato assegnato il premio al film *Lo sviluppo dei riflessi nell'ontogenesi* di Raitbrut (U.R.S.S.): con tecnica ineccepibile, estremamente delicata, dimostra l'importanza dei riflessi condizionati nello sviluppo dell'individualità. Per la categoria film chirurgici è stato assegnato il premio al film *Operazione al cuore* di J.W. Varossieau e W. De Vogel (Olanda): con perfetta tecnica e in modo estremamente dimostrativo illustra un difficile intervento chirurgico sul cuore.

*Film didattici e divulgativi* — Il premio della categoria è stato assegnato al film *True Story of the Civil War* (La vera storia della guerra civile) di Edward R. Martin (U.S.A.) per la maestria e l'intelligenza con le quali un grande avvenimento storico è stato presentato sullo schermo. E' stato assegnato inoltre un diploma al film *Les eaux souterraines* (Acque sotterranee) di Haroun Tazieff (Belgio).

*Film di cortometraggio per la televisione* — la Giuria ha espresso il suo rincrescimento per la mancanza di un film da premiare in una categoria così importante come è la televisione, e si limita a dare un diploma al film *Our Friend the Atom* (Il nostro amico atomo) di Hamilton Luske (U.S.A.). Il diploma è stato assegnato all'unanimità.

*Disegni e pupazzi animati* — Per questa categoria il premio è stato assegnato al film *C'era una volta* di Walerian Carowicz (Polonia) per lo spirito inventivo, il senso estetico, l'humor e per l'originalità. La giuria ha voluto inoltre dare un diploma ai film *Pan - tele - tron* di Digby Turpin (Gran Bretagna) e *Avventura di...* di John Hubley (U.S.A.).

*Film sperimentali e d'avanguardia* — il film *A Chairy Tale* (Storia di una sedia) di Norman Mc Laren (Canadà) è stato premiato dalla giuria all'unanimità per lo spirito di ricerca artistica e tecnica nel mondo del comico al cinema.

*Film etnografici, geografici, turistici e di folklore* — Per questa categoria il primo premio è stato assegnato dalla giuria al film *Les maitres fous* (I maestri pazzi) di Jean Rouch (Francia): un documento di grande valore etnografico e artistico può rendere servizio alle ricerche serie e agli studi scientifici sull'Africa.

A parte i premi già assegnati, la giuria trova necessario menzionare i seguenti film che non meritano nè premi nè diplomi ma che devono essere segnalati: *Nice Time* (Piccadilly di notte) di Tanner e Claud Goretta (Gran Bretagna) come primo saggio creativo di giovani cineasti; *A House, a Wife a Singing Bird* (una casa, una moglie e un uccello che canta) di Miriam Bucher (Indonesia) come opera di giovani cineasti indonesiani; *A City Decides* (Una città decide) di Charles Hughenhail (U.S.A.) per il coraggio dimostrato nel trattare un problema attuale di grande importanza; *Rosai* di Carlo Ludovico Ragghianti (Italia) come omaggio a un grande pittore recentemente deceduto. Inoltre la giuria segnala l'eccezionale qualità fotografica del film *Journoy Into Spring* (Viene la primavera) di Ralph Keene (Gran Bretagna); *La creazione senza fine* di Karl G'Schroy (Germania); *I reattori Thunderbirds* di Hal Halter (U.S.A.).

# Crisi del film per ragazzi

*di ALBERTO PESCE*

A differenza di quanto avveniva qualche anno or sono, quando l'entusiasmo tingeva di rosa l'avvenire del cinema per ragazzi e bastava l'attività di una Mary Field o la passione di una Sonika Bo per dar ali ai sogni più ambiziosi e materia ai dibattiti più accesi, è ormai evidente che le iniziative private o le provvidenze governative o le buone disposizioni della produzione non siano affatto sufficienti a risolvere nella maniera più idonea il problema del cinema per la gioventù. Infatti, se una deficienza la nona Mostra del film per ragazzi ha rivelato con palmare evidenza, essa non è consistita tanto nella conclamata debolezza delle formule inglesi o nella consuetudinaria carenza a realizzare un'opera concepita e destinata ad un pubblico giovanile, quando dentro l'anima dell'autore non abbia prima premuto tutta un'esperienza ed un'esigenza di assoluta sincerità educativa e morale.

Benchè possa talora apparire forse il contrario, non basta più ormai accampare la buona volontà o l'intenzione moralistica degli autori o dei produttori, e neppure saper chiudere la vicenda del film entro gli atteggiamenti e le reazioni di un protagonista fanciullo, o caricare certe immagini di una forte pregnanza didattica e culturale, o ricalcare ancora il racconto sulla falsariga dei migliori romanzi e delle più famose novelle della letteratura per l'infanzia: il cinema per ragazzi dovrebbe essere qualcosa di più e di meglio, e scaturire, senza inibizioni o sofisticherie, da una sensibilità e da una formazione culturale pienamente conformi e coerenti con i bisogni, le ricerche, gli studi, i desideri, i sogni dell'anima del fanciullo. Ciò d'accordo, è ben difficile da conseguire, se di fronte al fanciullo che attende di permearsi, come una piccola creta, secondo le dimensioni, reali o fantastiche, che lo schermo gli suggerisce, l'artista creatore si lascia sospingere solo da preoccupazioni ed interessi esteriori. In simili casi il film può anche tentare di esplorare nuovi campi della ricreazione infantile o di prospettare da angolazioni appassionanti i contenuti altrimenti noiosi di un'istruzione libresca, ma non c'è nessuna forma che possa riscattare l'insincerità tematica; e allora non ci si deve meravigliare che il film, quando non si inalberi in una tronfia pretenziosità pseudo-scientifica o si ingolfi in contorte sottigliezze culturali, si smarrisca nella stucchevolezza o nella banalità di contenuti falsi perchè non spontanei, nè congeniali allo spirito che li detta.

Venezia 1957 ci ha dato a questo riguardo una testimonianza preziosa:

nell'assenza di un'interiore vitalità, anche le immagini e le sequenze più belle hanno talora mostrato il loro freddo didatticismo, come in genere nei cortometraggi americani della « National Educational Television », tipo *Percussion - The Pulse of The Music* (*Percussione - Il polso della musica*) di L.R. Bobker, o la convenzionalità d'una lezione culturale, come, senza voler scendere al semplicistico e raffazzonato *Biografia della terra* di F. Pucci, nelle due esperienze italiane della « Documento Film »: *La casa dell'erpetologo* di Virgilio Tosi e *Il Ruscello* di Fabrizio Palombelli. Mentre il primo, realizzato sulla scia degli entusiasmi giovanili per il televisivo Lombardi « amico degli animali », si è limitato a descrivere senza fantasia e vivacità la vita domestica di uno studioso di rettili, il secondo, che vorrebbe raccontare le diverse vicende di un corso d'acqua dalle alture giù giù sino alla foce, in realtà si smarrisce con distraenti compiacenze sui giochetti e sull'esistenza da piccola giungla degli animali che si muovono ai margini del ruscello. In confronto di quest'ultimo, *Fleuve Dieu* (*Il Rodano*) di Pierre Jallaud — cui è andato il primo premio tra i film culturali per i ragazzi dai 13 ai 16 anni — è apparso un piccolo capolavoro, anche se, a voler ben giudicare, il documentario è stato di gran lunga superiore alle capacità intellettuali di sintesi di un ragazzo, in quanto il film non svolge la storia del Rodano, ma è un'interpretazione poetica della storia e della geografia delle Saintes Maries e del Valles, con frequenti alternanze e dissolvenze tra episodi storici, notazioni geografiche, suggerimenti simbolici.

L'intellettualismo, a dire il vero, è stato il difetto costituzionale della selezione francese. Persino *Gelinotte* di Pierre Zimmer, un cortometraggio dedicato all'addestramento della migliore giumenta da trotto europea, si è risolto in una ricerca di contrappunti visivosonori; ma particolarmente intrisi di spunti raffinatamente letterari sono apparsi sia il documentario storico *La France Romaine* di Edouard Logereau e quel magnifico cortometraggio di Jacques Rozier musicato da Darius Milhaud *Rentrée des classes* (*Riapertura della scuola*), sospeso tra un'apertura lirica ed una caratterizzazione realistica e concluso con un ritmo ballettistico e grottesco sulla vita scolastica strapaesana della provincia francese, sia soprattutto i disegni animati e il film pupazzi *Nez au vent* (*Naso al vento*) di Louis Starevitch. Questo film infatti è qualcosa di più del semplice disegno d'una scappatella extrascolastica di un piccolo orso, in quanto la forma, in cui il film di marionette è stato realizzato, è studiatissima e si muove ad un alto livello di raffinatezza compositiva, dove il disegno, il colore, la musica si fondono in un accordo perfetto di vasta e profonda significazione, e quindi al di là delle possibilità comprensive del fanciullo. Altrettanto, e forse ancora più complessi, si sono rivelati i disegni animati dei francesi, talora stravaganti e allucinati, come *Les deux plumes* (*Le due penne*) di Henri Lacam, talora umoristicamente intelligenti e sapidi, come *Teuf... Teuf* di Jean Jabely — una storia romantica dell'automobile —, o *M. Victor ou la machine du temps perdu* (*Il signor Victor e la macchina del tempo perduto*) di J. Image, ma sempre e comunque lavorati sino al virtuosismo dell'invenzione figurativa e del contrappunto sonoro, e presentati al Festival del film per

ragazzi per il solito equivoco di chi confina nell'ambito della psicologia infantile il disegno e il colore del cartone animato.

Anche il linguaggio di *Snejnaia Koroleva* (*La regina delle nevi*) di L. Atamanov, derivata da una famosa favola di Andersen, non è stato affatto di facile assimilazione, benchè il regista avesse tentato di attenuare, con un'insistenza nel racconto, specie nella prima parte, ed un conseguente rallentamento del ritmo, lo sconcerto provocato negli spettatori più giovani dalla successione dei continui stacchi dal gnomo narratore alla casa della nonna, dove Harda e Kay ascoltano la fiaba, e al palazzo glaciale della regina invidiosa e cattiva. Questa osservazione non infirma naturalmente la bellezza e la maturità tecnica di un disegno che si è evoluto e perfezionato al di fuori del virtuosismo disneyano, di cui invece sembra abbia risentito l'altro « cartoon » russo *Malenki Scego* (*Il piccolo Scego*) di D. Babicenko (la storia, d'origine afgana, di un capretto generoso e filiale). In confronto del disegno animato sovietico è apparsa ancora arcaica e primitiva la meccanica disegnativa e cromatica dei romeni (*Gli occhiali del nonno* di Julian Hermeneau è stato solo un ingenuo raccontino, della stessa ingenuità dello « sketc » russo *Chestnoe Slovo* (*Parola d'onore*) di A. Merkelov, ambedue inneggianti alla forza morale della parola data), mentre invece è piaciuto il disegno animato dei polacchi, ancora imbrigliati e imperfetti nel film a pupazzi *I doni magici* di Zenon Wasilewski, ma talmente scaltriti ormai nell'animazione sciolta e naturale del segno grafico da offrirci quel piccolo gioiello che è *Tajemnica Starego Zamku.* (Il mistero del vecchio castello) di Witold Giersz, un raccontino centrato sulle poliziesche avventure di un cane camuffato alla Sherlock Holmes.

Su tutti però si è imposto ancora una volta il disegno animato dei boemi; infatti *I pantaloni della talpa* di Zdenek Miler — cui la giuria ha assegnato ex-aequo con l'altro film boemo *Honzikova Cesta* il primo premio tra i film culturali per i bambini fino a 7 anni — ha non solo confermato la facilità con cui il gruppo dei « Fratelli in maglietta » riesce a temperare, in un cartone animato come in un film a pupazzi, l'esigenza realistica e il sogno fantastico, ma ha ancora una volta ribadito lo stacco dal macchiettismo frenetico e fantomatico del disegno disneyano e la originale conquista di un linguaggio, che di volta in volta, secondo la diversa capacità assimilatrice del fanciullo, diversamente imposta e dosa gesti e motivi, movimento e colore. Ed è appunto per questa ricerca funzionale che nel disegno di Miler ricreazione ed educazione sono apparsi armonicamente fusi e la favola, destinata ai più piccini, della talpa che con l'aiuto e la collaborazione dei suoi amici animali, riesce ad ottenere un pagliaccetto di tela, si è dipanata e svolta con una singolare fluidità di ritmo ed una poeticissima delicatezza tonale.

Il disegno animato ha rotto ormai talmente i ponti con il virtuosismo della scuola disneyana e si è talmente imposto nell'ambito della filmologia per l'infanzia, che persino la Gran Bretagna, se ha voluto comunicare qualcosa di nuovo, si è affidata al cartone animato di Halas e Batcheler. Infatti *The Story of little Ig* (*La storia del piccolo Ig*) di Frank Tapper, pur senza competere con le forme strutturali della scuola boema, vive di un estro

narrativo superiore dove la fantascienza è angolata da una prospettiva umoristica di chiara evidenza e la curiosa avventura di un bimbo preistorico nel pianeta di Iglandia si inquadra in un rinnovamento della formula tradizionale del cinema britannico. La « Children's Film Foundation » invece ha continuato implacabilmente per la vecchia strada, costruendo i propri film secondo uno schema ormai poco suasivo per eccessiva standardizzazione tematica e figurativa, impostando sempre il racconto su un arco narrativo analogo, basato su una iniziale presentazione tipologica dei personaggi, su una sommaria descrizione ambientale e su un crescendo drammatico emotivamente sostenuto che si scioglie soltanto alla fine, quasi sempre attraverso un montaggio parallelo « alla Griffith », con una conclusione lieta e felice di discutibile coerenza logica. Anche *The Kid from Canada* (*Il ragazzo canadese*) di Kay Mander e *Treasure at the Mill* (*Il tesoro del mulino*) di Max Anderson non si sono strutturalmente allontanati dalla formula convenzionale e non hanno mancato perciò di generare, almeno nei nostri ragazzi, un primo segno di stanchezza e insofferenza di fronte a protagonisti, stranamente e contraddittoriamente caratterizzati da una cultura poliedrica e al tempo stesso da un incredibile infantilismo critico.

Anche il film indiano di Ram Gable *Jaldeep* (*Il faro*) ha risentito dell'impostazione dei film britannici, senza ripeterne però la maturità tecnico-narrativa e la duttilità recitativa propria dei piccoli attori inglesi; lento ed episodico nella parte iniziale, affettato e sommario verso la fine, costituzionalmente incline alla staticità compositiva, all'innesto simbolico e all'indugio musicale e canoro, il film avrebbe forse guadagnato in scioltezza di ritmo, qualora le « forbici » del montaggio gli avessero dato altro respiro di racconto ed altra credibilità psicologica, e comunque non ha affatto meritato quel primo premio tra i film ricreativi per i ragazzi tra i 13 ed i 16 anni, che la giuria veneziana gli ha graziosamente attribuito.

Una certa eco dei film delle « Children's Film Foundation » si è avvertita anche in *Toya* del norvegese Eric Heed — cui è stato assegnato il premio « S. Giorgio » della Fondazione Cini —, ma si è avuto l'impressione che la storia dell'orfana, che si muove con aria smarrita e gesti impacciati in un ambiente estraneo e si confida solo con i piccoli, con l'amichetta della scuola, o la bambola muta, e, ingiustamente accusata di furto, non sa discolparsi e fugge, sia stata trattata con freddezza, senza partecipazione e passione, anche se con una accorta regia, specie nella prima parte, e con una scorrevole pulitezza di linguaggio. Altrettanto nobile e patetico si è rivelato il soggetto di un cortometraggio ungherese di Istvan Szots *Melyket a kilenk kozul* (*Quale dei nove?*): senonchè la sana commozione morale che lo regge e l'evidente possibilità lirica che lo ispira sono state in un certo senso inquinate da un eccessivo contrasto chiaroscurale ad intonazione veristica e adulterate dall'insistente ricorso al dialogo e alla voce fuori campo, per dare continuità narrativa alla storia del ciabattino che a Natale nient'altro ha da offrire ai suoi nove figli se non la gioia serena di un bel canto religioso.

Anche nel film italiano *Angelo custode* di Giuliano Tomei è campata in primo piano un'atmosfera vagante religiosa come fondo alle vicende di

un bimbo in continua e inconsapevole sfida col suo angelo custode, ma, come spesso accade nell'ispirazione religiosa del cinema italiano, il motivo sacro è stato solo un pretesto per alternare alle sequenze realistiche (recitate e ritmate con un'insufficienza addirittura penosa) gli inserti pubblicitari di Pagot in funzione di sogno o di evocazione fantastica. La selezione italiana del resto ha dimostrato di aver realizzato quest'anno ben poco di meglio; se nettamente inferiore alla media è apparso *Anni felici* di Glauco Pellegrini, dove persino un'idea in sè potenzialmente valida come il rapporto tra il compleanno del ragazzo e il dono che lo festeggia, si è impoverita in una misera successione di rapidi immagini inconcluse e di brevi dozzinali scenette, in sostanza non si è salvato neppure per il « diplomato » *Le vacanze di Dolly* di Giorgio Ferroni, che è vissuto tutto sulla immedesimazione audace tra una anziananotta cagnetta in villeggiatura e la voce fuori campo, ondulata e canterina, mimetizzata e strascicata secondo gli estri bolognesi di una Pina Renzi. La giuria ne è stata invece talmente suggestionata da assegnare al film italiano un diploma speciale « per il suo virtuosismo cinematografico », per un elemento cioè del tutto esteriore e tecnico. Pertanto non meraviglia affatto che essa abbia sentito anche il dovere di premiare tra i film ricreativi per i bambini fino ai 7 anni un film tedesco di minuziosa e insistita fattura, quel film d Eric Kobler *Die Heinzelmanchen* (*I gnomi*), nel quale è raccontata la fiaba degli abitanti, che con la loro inframettente curiosità ebbero a cacciare per sempre dalla loro città i gnomi notturni dal lavoro febbrile; la giuria evidentemente ha creduto motivo sufficiente di premio l'incanto colorato e l'ambientazione studiosamente realistica e minuta, e non si è molto preoccupata della pesantezza di un umorismo grossolano e dell'asprezza delle notazioni psicologiche.

La mostra veneziana ha trovato invece le sue opere di punta altrove, e non solo nel cortometraggio cecoslovacco di Zdenek Miler, ma anche nel film boemo di Milan Vosmik *Honzíkova Cesta* (*Il viaggio di Gianni*), in quello spagnolo di Rafael Gil *El gran Dia* (*Il gran giorno*) e in quello giapponese di Nichiharu Aoyama *La storia del piccolo Tatchan*. Il film di Vosmik, primo premio tra le pellicole culturali per i bambini fino a 7 anni, racconta la storia di un bimbo di appena cinque anni, che va a trascorrere da solo le sue vacanze dai nonni in campagna, dove tutto gli appare nuovo e vergine, dagli animali domestici ai fiori di campo, dai saporosi frutti colti sugli alberi alle abitudini paesane degli scolaretti di campagna. Nel film, ricavato da un libro per ragazzi di Bohumil Říha e realizzato a colori con quell'impasto delicato e leggero, in cui sono maestri i registi della scuola ceca, la naturale spontaneità degli attori, piccoli scolari di scuole materne dei dintorni di Praga, è riuscita ad acquistare un'alta validità poetica, perchè innestata in una vivida freschezza di dialogo ed in una notevole virtù compositiva, dove le visioni paniche della campagna sapientemente si fondono con la soggettività delle inquadrature, con la maestria delle soluzioni visive (la rete del giardino quando arriva la posta, il dondolio sulle gambe del bimbo in attesa sardonica, la pulviscolare puleggia del grano, ecc.) e con la discrezione del motivo simbolico della pallina di vetro,

rifugio di fantasia della sensibilità morbidamente introvertita del piccolo Gianni.

Al confronto della levità poetica e lirica del film di Vosmik è apparso ancora più carico di una forzosa drammaticità il film spagnolo di Rafael Gil *El gran Dia*. Il regista aveva iniziato bene il racconto, e dietro la storia del piccolo Marco, che ricorre a mille strattagemmi pur di rimandare il giorno della sua prima comunione e di ottenerne in qualche modo il vestito bianco di rito, c'era tutto il respiro greve e appiccicoso della provincia spagnola; ma ben presto le immagini si sono cristallizzate sugli avventurosi e talvolta improbabili sotterfugi del ragazzo e la vicenda si è gonfiata in un crescendo emotivo di alta drammaticità, che il lieto fine non è riuscito a dissolvere, anche perchè il forte contrasto chiaroscurale della fotografia e la pesantezza della sceneggiatura non hanno permesso, specie negli spettatori più piccoli, la necessaria liberazione catartica. Comunque anche la Spagna è sulla buona via (sostanzialmente è un film per ragazzi anche *Un Angel pasó por Brooklyn* di Ladislao Vajda, presentato a Venezia nella serata inaugurale della Mostra « maggiore »), ma certamente non è giunta ancora alla maturità tecnico-narrativa ed alla pregnanza educativa di quelle cinematografie, quali l'inglese, la giapponese, la boema, la russa, che sanno ormai impostare senza difficoltà un film per la gioventù, allargando e approfondendo, senza turbamenti o inibizioni, gli orizzonti culturali e ricreativi dei ragazzi.

Il Giappone in particolare quest'anno si è imposto all'attenzione critica con il lungometraggio di Nichiharu Ayoama *La storia del piccolo Tatchan*, cui meritatamente è stato assegnato il gran premio del « Todaro d'oro ». E' la storia di tre fratelli che vivono soli perchè la mamma è all'ospedale e il babbo lavora lontano a Kagoshima, ed in particolare è il ritratto del minore Tatchan, un bimbo paffutello dallo sguardo biricchino e dal cattivante sorriso, un po' vittima e un po' provocatore del fratello maggiore, insieme con il quale combina scherzi alla sorella (spostando le lancette dell'orologio a cucù per anticipare la merenda), ma con il quale viene facilmente a litigio quando vuole partecipare ad ogni costo ai suoi giochi e passatempi. Affezionatissimo alla nonna e geloso delle sue mele, egli tenta persino di raggiungerla in campagna, ma il buio della sera, la paurosa solitudine abitata da allucinate diavolesche visioni, le raccomandazioni stesse della sorella gli interrompono la fuga e lo persuadono al ritorno; e la vicenda si conclude con un doppio arrivo festoso, di una cassa di mele inviate a Tatchan dalla nonna e del babbo stanco di restare lontano dalla propria famiglia. La forza poetica e la carica emotiva non sono derivate però dallo sviluppo patetico del racconto o dalla spontaneità recitativa e mimica dei piccoli attori, ma soprattutto dall'angolazione prospettica con cui sono seguite le vicende: Tatchan — stupendamente interpretato dal piccolo Takahide Funazu — non è soltanto al centro della storia, ma ne è il perno vitale, perchè sulle sue reazioni estemporanee, sui suoi estri infantili, sui suoi stupori naturali, sui suoi tremori è stato concepito e costruito tutto lo scenario, che sembra spezzato in piccoli episodi autonomi, mentre in realtà è coagulato attorno alla sensibilità soggettiva e particolare del bambino.

Anche quando l'inquadratura non è grammaticalmente « soggettiva » (come lo è nella scena del venditore di mele che ritma il suo lavoro secondo la musica di un disco, o nella corsa in triciclo, o nell'incontro col cane) essa è pur sempre tagliata tenendo presente le caratteristiche critiche dello spettatore fanciullo, sì che ne è risultato un « ritmo » filmico particolarmente adatto alle sue capacità psicologiche, malgrado il film sia stato realizzato con una estrema sapienza di linguaggio (basta pensare come dalla visione delle oche, che gracidano inconsapevolmente ironiche sul fratello di Tatchan burlato, si passi in dissolvenza a Tatchan stesso che fa le boccacce e, con un rallentamento del movimento della camera, alla scena del bambino che canzona se stesso guardandosi in uno specchio ambulante, e quindi si allontana dal biciclo che va, per raggiungere fratello e sorella in attesa della nonna innanzi alla stazione). *La storia del piccolo Tatchan* pertanto è un'opera che si muove ad un alto livello tecnico ed educativo; ad alcuni non è piaciuto l'episodio dell'allucinazione notturna, calcata secondo moduli di un espressionismo conturbante, ma l'impressione, in sè non inesatta, non infirma il valore di un film così corretto e classico, tutto sostenuto da un vivissimo rispetto e da un'appassionata adesione per gli interessi e le aspirazioni del mondo adolescente.

* * *

La giuria della nona Mostra internazionale del film per ragazzi, composta da Giovanni Mosca, presidente (Italia), Enry Gruel (Francia), John Halas (Gran Bretagna), Klimov (U.R.S.S.) e Hubert Schonger (Germania), ha assegnato i seguenti premi:

Gran premio del film per ragazzi al film *Il piccolo Tatchan* di Michiharu Aoyama (Giappone) per l'amore con il quale ci ha rivelato la vita familiare dei ragazzi.

Film ricreativi: *per bambini fino a 7 anni* (Categoria A): premio al film *Die Heinzelmanchen* (Gli gnomi) di Erich Kobler (Germania) per l'incanto colorato della sua favola; diploma speciale al film *Le vacanze di Dolly* (Italia) per il suo virtuosismo cinematografico. *Per i fanciulli dagli 8 ai 12 anni* (categoria B): premio al film *La regina delle nevi* di L. Atamanov (U.R.S.S.) per l'umanità del suo spirito classico e poetico; diploma speciale al film *Quale fra i nove?* di Istvan Szots (Ungheria) per la profonda nobiltà del suo insegnamento. *Per i ragazzi dai 13 ai 16 anni* (categoria C): premio al film *Jaldeep* (Il faro) di Kidar Sharna (India) per il suo fascino e l'esaltazione di sentimenti generosi; diploma speciale al film *Kid from Canada* (Il ragazzo canadese) di Kay Mandor (Gran Bretagna) per la valorizzazione dei rapporti umani tra ragazzi di differenti paesi.

Film informativi-didattici e culturali: *per i bambini fino a 7 anni* (categoria A): premio ex-aequo al film *Il viaggio di Gianni* di Milan Vosmik (Cecoslovacchia) per il suo valore educativo e poetico; e al film *La talpa e il lino* di Zdenek Milor (Cecoslovacchia) per il suo eccellente scenario; diploma speciale al film *Il circo degli orsi* di E. Vormiscev (U.R.S.S.) per aver fatto intendere ai bambini la perseveranza nel lavoro dell'ammaestratore di animali. *Per i fanciulli dagli 8 ai 12 anni* (categoria B): premio al film *The Story of the Little Ig* (La storia del piccolo Ig) di Frank Tipper (Gran Bretagna) per il suo stile nuovo e la sua poesia didattica; diploma speciale al film *Il ruscello* di Palombelli (Italia) per la originalità e la semplicità della sua lezione di storia naturale. *Per i ragazzi dai 13 ai 16 anni* (categoria C): premio al film *Fleuve-Dieu* (Il Rodano) di Pierre Jallaud (Francia) per la sua grande poesia e il suo profondo valore educativo; diploma speciale al film *Teuf... Teuf* di Jean Jabely (Francia) per il suo divertente insegnamento di un problema meccanico.

La giuria ha, inoltre, deciso di attribuire un premio speciale al film *El gran dia* (Il grande giorno) di Rafael Gil (Spagna) per l'eccellente interpretazione dei due fanciulli.

# Una mostra ancora da fare

di *LINO DEL FRA*

*Più volte ci è capitato di leggere o di ascoltare una serie di malinconiche lagnanze sulle particolari difficoltà che si frappongono a uno sviluppo rigorosamente scientifico della storiografia e della critica cinematografica; lagnanze fondate quanto ovvie, volte a sottolineare l'impossibilità di una continua e agevole consultazione dei documenti filmici e a denunciare la funzione esclusivamente conservativa di alcune cineteche. Naturalmente a un esame meno distratto e sbrigativo, il problema si rivela assai più vasto e complesso, e la sua mancata soluzione risulta strettamente connessa alla carenza delle strutture organizzative indispensabili per un moderno lavoro di ricerca culturale. Mancano in altri termini quegli strumenti informativi e quegli istituti che soli offrirebbero la possibilità di sollevare la cultura cinematografica dall'ambito ristretto dell'individualismo scientifico e della ricerca ossessivamente privata e personale, che hanno generato tra noi la figura aulica e anacronistica a un tempo del critico-guida, o, nella migliore delle ipotesi, dello specialista che conserva gelosamente le sue scoperte e i suoi documenti. In altri termini, la carenza degli studi storiografici (intesi nella più ampia accezione del termine) ci sembra legata soprattutto al persistere di forme arcaiche, chiuse, a volte accademiche; riflesso di una concezione della cultura storicamente superata, non più funzionale. Soltanto istituti e forme radicalmente rinnovati potrebbero in effetti produrre valide elaborazioni e contenuti nuovi, intesi come risultato di un piano permanente di indagini collegialmente coordinate e sottoposte a una verifica collegiale.*

*Non ci nascondiamo una obiezione per molti versi scontata, secondo la quale una siffatta ipotesi di lavoro implicherebbe una generale convergenza ideologica di ricercatori e studiosi. Occorre tuttavia rilevare che il reperimento e la sistemazione organica e non soltanto filologica dei materiali necessari al lavoro storiografico esigono esclusivamente problemi di metodo, sui quali la concordanza appare tutt'altro che difficile. Del resto nulla vieta che sul piano della sintesi e del giudizio storico nell'ambito stesso di determinati istituti, si proceda per gruppi di lavoro atteggiati secondo diverse prospettive critiche. Aggiungeremo infine che la necessità — oggi più che mai urgente — di un lavoro collegiale e organizzato, si avverte per gli stessi*

*strumenti elementari e indispensabili ai fini di uno sviluppo della cultura cinematografica. Basti pensare che in Italia — e non soltanto in Italia — non esiste una biblioteca cinematografica che ponga a disposizione degli studiosi un attendibile anche se non completo panorama di opere nazionali ed estere. Si badi che ci limitiamo a rilevare la carenza di una biblioteca organizzata secondo le formule tradizionali, ormai inadeguate e stanche rispetto ai nuovi metodi della biblioteconomia, in specie nord-americana, che offre esempi particolarmente indicativi di come debba essere inteso un moderno istituto di consultazione editoriale. Ci riferiamo in particolare alla necessità della pubblicazione di cataloghi ragionati e critici — integrati trimestralmente da appositi supplementi — in cui sia dato reperire, oltre alle indispensabili indicazioni bibliografiche, giudizi espressi su ogni opera da studiosi qualificati; di pubblicazioni annuali che rappresentino un vero e proprio bilancio valutativo dell'annata libraria in un particolare settore della cultura, di cicli di conferenze promossi dalla biblioteca stessa e di seminari di studio.*

*Evidentemente risultati del genere sono oggi improponibili tra noi, implicando oltre a una notevole larghezza di mezzi finanziari, una lunga tradizione scientifica basata sul lavoro collettivo e sulla collaborazione. Essi rappresentano quindi un punto d'arrivo in prospettiva, che sarebbe tuttavia utile studiare e chiarire a fondo, al fine di porre le premesse per la creazione degli strumenti atti a una conoscenza non privatisticamente intesa. Ci sembra tempo, in altri termini, che il settore più sensibile della nostra cinematografia si ponga come tema di studio nuove forme di disciplina scientifica, intendendo quest'ultima come originale fenomeno di organizzazione intellettuale, che possa far fronte in modo efficace alle istanze metodologiche e valutative della nostra epoca.*

*Tali considerazioni espresse schematicamente, sotto forma di semplici appunti, ci è sembrato non inutile premettere al discorso che andremo svolgendo sulla terza Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico, organizzata nel quadro del Festival di Venezia. In rapporto alle accennate carenze organizzative e strutturali, la Mostra del libro avrebbe potuto assumere per più ragioni un suo significato, una particolarissima funzione. Era però necessario che alle esigenze prospettate dal capo dell'Ufficio del libro e della proprietà intellettuale, Giuseppe Padellaro ("... Nessuna rassegna dell'arte, dell'industria o dell'attività umana in genere, può andare disgiunta da una corrispondente mostra del libro". Cfr. Catalogo della terza Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico, pag. 7) corrispondessero in pratica dei validi risultati. Purtroppo la Mostra è apparsa notevolmente inferiore all'aspettativa. Conoscendo le difficoltà connesse all'allestimento di simili iniziative, riteniamo di dover individuare in una vera e propria carenza di metodo l'impossibilità di un superamento sia pure parziale, degli ostacoli obiettivi.*

*La Mostra avrebbe dovuto essere organizzata con largo anticipo, sulla base di un attivo anche se ristretto ufficio di ricerca e di sollecitazione, che potesse giovarsi dell'apporto di singoli consulenti nei paesi importanti dal*

*punto di vista della cultura cinematografica. Si sarebbero così evitate penose e inspiegabili lacune. Basti pensare — citando a caso — che i testi cinematografici delle "Editions du Seuil" (tra i quali il recentissimo ed esauriente "Jean Vigo" di Sales Gomez) non erano presenti alla Mostra; così come nel campo dei periodici la Spagna esponeva soltanto la "Revista Internacional del Cine", mentre non esisteva traccia di pubblicazioni come "Objetivo" e "Cine Universitario", largamente note per la loro vivacità, il loro impegno, il loro legame con i problemi attuali della cultura cinematografica. Tra le assenze* assolute *ci limitiamo a ricordare quelle del Giappone, della Polonia ("Film", "Kwartalnik Filmowy") e della Jugoslavia ove si stampa, tra l'altro, un bimestrale serio e documentato come "Filmska Kultura". Per quanto riguarda, poi, i periodici italiani, le dimenticanze non sono state di poco conto. La rivista "Cinema" (ci riferiamo in particolare alla* gestione *Castello) non era compresa tra i periodici ospitati dalla Mostra; mentre di "Bianco e Nero" gli organizzatori avevano esposto soltanto alcune copie della vecchia* gestione, *indice di una "collaborazione" con il Centro sperimentale di cinematografia indicata soltanto nel frontespizio del catalogo.*

*I pochi esempi citati a caso (un ben più nutrito elenco potrebbe essere facilmente compilato), testimoniano del procedere empirico, lacunoso e impreciso degli organizzatori. Nè vale giustificarsi adducendo la sordità delle case editrici. Una mostra ispirata da validi criteri di ricerca, avrebbe saputo ovviare, secondo la pratica corrente, a simili scontate difficoltà. Tanto più che la rassegna è oggi alla sua terza edizione e le esperienze, tutt'altro che felici, del* 1949 *e del* 1953, *avevano suggerito l'urgenza di radicali rimedi. Sempre sul piano dell'organizzazione, rileviamo che, al contrario di quanto previsto dal regolamento, sono stati esposti alcuni volumi editi anteriormente al settembre del* 1952. *E veniamo alle sezioni speciali, riservate « alle opere e ai periodici interessanti la radio, la televisione ed il teatro ed alle opere letterarie, scientifiche o tecniche che hanno fornito ispirazione o soggetto a films ». Fatta eccezione per le fonti letterarie, scientifiche o tecniche della produzione cinematografica, non esistono — a nostro giudizio — motivi plausibili per allestire, in una Mostra del libro cinematografico, sezioni speciali riguardanti altri mezzi espressivi o di diffusione. La presentazione di volumi e di pubblicazioni periodiche dedicati ai problemi radiofonici, televisivi o teatrali, ha determinato un sensibile appesantimento di lavoro per le già deboli e disorientate strutture organizzative. Del resto, in sede pratica, le sezioni speciali si sono fatte notare tristemente per la loro povertà. Giova osservare infatti che una sezione speciale si giustifica scientificamente nella misura in cui essa comprenda le opere più significative e indiscutibili di un particolare settore della cultura. Al contrario, per quanto riguarda la radio-TV ci si è limitati a una ventina di opuscoli o volumi, trascurando completamente la ricchissima pubblicistica francese e soprattutto statunitense.*

*Per il teatro si è fatto di peggio: sono stati presentati una quarantina di testi teatrali, tra cui non era traccia delle opere recentemente tradotte in italiano di un Brecht, di un Cechov, di un Garcia Lorca, di un Tennessee Williams, di un Molière e di molti altri classici, mentre vi comparivano Eli-*

*gio Possenti, Lorenzo Ruggi, Giulio Bucciolini, Luigi Squarzina, Alfredo Testoni, eccetera. Pirandello — di cui sono note le ultime riedizioni — era presente soltanto grazie alla traduzione inglese di* Sei personaggi in cerca di autore. *Resta da chiedersi quindi il perchè non si sia rinunciato alle sezioni di teatro, radio e TV, limitandosi a esporre pochi, selezionati testi riguardanti i rapporti tra il cinema e le altre forme di spettacolo. Anche la sezione speciale dedicata alle fonti letterarie della produzione cinematografica non è esente da pecche, comprendendo alcuni volumetti editi per scopi strettamente commerciali, il cui testo è stato tratto da una serie di film di successo. Sulla base di un grottesco* qui pro quo, *la Mostra ha esibito dunque un prodotto succedaneo e scadente del cinema come genuina fonte letteraria del cinema stesso.*

*L'allestimento della Mostra è risultato poco soddisfacente anche nella esposizione dei volumi, che potevano essere raggruppati per nazioni, ovvero secondo un criterio settoriale. Si è scelta invece la strada di una pittoresca confusione, che non agevolava certamente il visitatore interessato. Si aggiunga inoltre che mancava qualsiasi possibilità di consultazione delle opere, assolutamente necessaria in una rassegna che volesse andare al di là della pura e semplice parata editoriale, avvicinando il pubblico alla letteratura cinematografica. Ultima e più grave* defaillance, *il catalogo della Mostra che si apre con una nota di carattere involontariamente umoristico, in cui è detto tra l'altro: "I criteri di composizione del presente catalogo non sono stati rigorosamente bibliografici, sia nella classificazione delle opere, sia nella stesura dei dati, ma si sono ispirati a intenti di praticità, fornendo i mezzi essenziali per rintracciare le singole opere". I compilatori del catalogo sono dunque ben lontani dal supporre che i criteri bibliografici rappresentino in realtà gli unici criteri squisitamente pratici. Per quale misteriosa ragione non sono stati posti accanto ad ogni volume la data di uscita, l'edizione, e per le raccolte di documenti, il nome del curatore? Perchè non è stata redatta una breve presentazione delle singole opere, unico mezzo per indicare il loro contenuto, dato che il visitatore poteva ammirarne soltanto le copertine?*

*C'è di più: per il lavoro di classificazione dei volumi nelle diverse sezioni, i compilatori del catalogo si sono basati esclusivamente sui titoli. Pochi esempi tra i molti: il recentissimo volume di Pietro Bianchi, "L'occhio del cinema", che come è noto è una raccolta di critiche cinematografiche, è stato confinato nella sezione tecnica, tra "Il libro completo del cineamatore" e "Il manuale del produttore del film". Il titolo del libro deve aver fatto ritenere Pietro Bianchi nientemeno che un operatore. Per identici motivi, sempre nella sezione tecnica, compaiono "Il mestiere del regista" (Edizione statale d'arte, Mosca), che è in realtà una raccolta di saggi in prevalenza estetici, e le teoriche dello Spottiswoode. Una sorte grottesca è stata infine riservata ad Eisenstein: "The film sense" compare giustamente nella sezione estetica, mentre l'edizione italiana della stessa opera — "Tecnica del film" — a causa della sua titolazione risulta relegata tra i libri tecnici. Equivoci non dissimili hanno confinato l'esauriente e criticamente prezioso "Pudovkin" del Mariamov tra le biografie, mentre "Eisenstein" della Marie Seton è stato collocato tra le opere estetiche. Tra la sezione estetica, la biografica e la*

*storica, le confusioni non si contano. Compaiono tra gli scritti estetici "Processo a Hollywood" di Lillian Ross e le sceneggiature di* Entr'acte *e* Vampyr *— che avrebbero dovuto trovar posto tra le opere di documentazione —; "Lo schermo demoniaco" di Lotte Eisner e "Il nuovo cinema italiano" di Giuseppe Ferrara — volumi di chiaro carattere storiografico —; e la "Vita di Charlot" di Georges Sadoul, alla quale neppure la palmare evidenza del titolo ha valso una corretta collocazione. Tra le biografie sono stati invece compresi "Le chemin de Fellini" di Geneviève Agel, che è in realtà un tentativo di analisi critica delle opere del regista, e i saggi di Henri Agel su Vittorio De Sica e di Jean Mitry su John Ford, nei quali l'elemento critico prevale senza possibilità di dubbi sull'impostazione biografica. Si potrebbe continuare, ma gli esempi citati appaiono più che sufficienti per dimostrare che il catalogo è stato redatto senza preoccuparsi di scorrere, sia pure sbrigativamente, i testi. Gli intenti di praticità si limitano dunque alla pura e semplice indicazione del costo di ciascun volume.*

*Il panorama, come si vede, è largamente sconfortante, anche per i gravi errori e le lacune di dettaglio, determinati in via diretta o mediata dai difetti sostanziali di impostazione. Non era lecito, naturalmente, pretendere risultati definitivi e perfetti; tuttavia un minimo di rigorosità e di funzionalità poteva pur essere raggiunto. Oggi — al contrario — è necessario avere il coraggio e la buona volontà di ricominciare da capo. E con la massima urgenza, se è vero che nel prossimo anno la Mostra del libro tornerà a riaprire i battenti. Ricominciare da capo, perchè il Festival di Venezia, avviato a riprendere la sua funzione culturale e artistica, non può e non deve annoverare tra le sue iniziative una rassegna sia pure lontanamente simile alla oscura edizione del* 1957. *Ricominciare da capo, perchè una organica mostra internazionale della pubblicistica cinematografia potrebbe rappresentare la concreta premessa a un rinnovamento delle strutture culturali, di cui si avverte ormai da più parti la necessità.*

*Nel corso stesso di questa breve nota, abbiamo accennato ai motivi che consigliano di dar vita a una permanente organizzazione collegiale (strettamente ed effettivamente collegata al Centro sperimentale di cinematografia), che abbia il compito di curare la preparazione delle varie edizioni della Mostra, sulla base di un preciso piano di lavoro e di ricerca, giovandosi anche dell'apporto di esperti e studiosi stranieri. Alla luce delle difficoltà connesse al valido allestimento dell'iniziativa, il piano dovrà essere articolato secondo formule originali. Se la Mostra assumerà carattere periodico, a esempio, ci si potrà limitare alla esposizione della pubblicistica edita durante l'anno, aggiungendo ad essa particolari sezioni storiche (la pubblicistica cinematografica tedesca nel periodo espressionista; la pubblicistica francese del periodo tra il* '30 *e il* '40, *eccetera). Nell'ambito di una sistematica prospettiva di rinnovamento, ci sembra opportuno suggerire che nel corso della mostra vengano organizzate conferenze sulla storia della critica cinematografica nei vari paesi e in determinati periodi; conferenze che oltre all'indispensabile documentazione filologica, siano condotte secondo un criterio teso a cogliere il* trait-d'union *tra la critica cinematografica presa in esame e le altre espressioni culturali dell'epoca.*

# Discordanti premesse al convegno cinema-teatro

*di LEONARDO AUTERA*

Tra gli ultimi brevi interventi, che in qualche modo intendevano puntualizzare i risultati dei lavori del secondo Convegno sui rapporti fra il cinema e il teatro — indetto, come lo scorso anno, dal Centro Sperimentale di cinematografia nell'ambito e con la collaborazione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (1) — quello del regista Ettore Giannini ha rilevato un'impressione sullo svolgimento dei dibattiti che è stata un po' anche la nostra e che in un certo senso spiega le ragioni delle difficoltà, verificatesi nel corso dei lavori, di quadrare organicamente le relazioni con gli interventi, ai fini di risultati più costruttivi di quelli che si siano ottenuti. E' forse abitudine inveterata degli italiani — ha osservato Giannini — quella di esprimere le proprie opinioni senza tenere pressochè alcun conto delle opinioni altrui, senza che si prospetti minimamente la possibilità che il giudizio degli altri possa modificare o almeno scalfire le proprie convinzioni. Di conseguenza ciascuno è portato a discorrere per proprio conto, senza che lo tocchi la preoccupazione che è pur doveroso arrivare a quel punto di intesa, che è necessaria premessa ad un dialogo veramente costruttivo.

Eppure il tema del convegno, « L'influenza del cinema nel rinnovamento delle forme teatrali », era stato formulato con esattezza di termini e non avrebbe dovuto dar adito a false interpretazioni e ad insistenti richieste, come è avvenuto, di quale cinema si discorresse e di quale teatro, se di cinema come partenza dal testo o come fatto specifico, se di teatro come punto di arrivo al testo, come spettacolo o in assoluto. I lavori del convegno erano per esaurirsi nei termini di tempo prefissati, quando persistevano confusioni ed incertezze ed il problema non era ancora ridotto a proporzioni logiche. Ciò non in quanto mancassero, tra i vari relatori e gli intervenuti, personalità adatte ad apportare un valido contributo alla trattazione del tema. Basti fare i nomi di Mario Apollonio e di Paolo Stoppa, di Luigi Chiarini e di Ettore Giannini, per avvertire che non mancavano

(1) Nel suo intervento a conclusione dei lavori del Convegno, il presidente del Centro sperimentale di cinematografia, dopo aver rilevato una certa eterogeneità di tesi fra i vari oratori dannosa ad una autentica penetrazione del problema e soprattutto a un serio metodo di ricerca ed individuazione delle effettive influenze del cinema sul teatro, si è augurato che ad una maggiore chiarezza di impostazione di iniziative di questo genere contribuisca per il futuro anche una più effettiva collaborazione fra gli Enti organizzatori.

le premesse per risultati migliori e che pur si è avuta l'occasione di ascoltare dotte trattazioni ed osservazioni degne della massima considerazione. Non si può dire dunque che difettassero la preparazione e la conoscenza specifica nei singoli relatori, bensì la facoltà di maggiore precisazione ed ordinamento del discorso, che si è andato troppo spesso disperdendo in una serie di premesse sulle rispettive prerogative delle due forme d'espressione, invece di organizzarsi in una trattazione più pertinente ed unitaria.

La prima giornata del convegno è stata occupata da un'ampia relazione del prof. Apollonio, il quale, con l'intento preciso di porre le « premesse per un intervento unitario », ha ripreso e sviluppato i termini di un discorso, già chiaramente impostato da lui stesso in un saggio contenuto nel volume antologico « Cinema e teatro », recentemente curato da Giovanni Calendoli proprio in vista di questo secondo convegno veneziano. Intento precipuo dell'Apollonio è rimasto quello di specificare e definire la natura fenomenologica delle due forme di rappresentazione, come esse vengono acquisite dallo spettatore piuttosto che nella loro specificità espressiva. Mentre nel teatro si opera una trasposizione « mediata », « attiva » verso il vero, nel cinema si ha una trasposizione « immediata » verso la realtà, per cui ad esso vien tolto quel « massimo di partecipazione, di comunicazione reciproca, di responsabilità attiva » proprie di tutti gli altri spettacoli: lo spettacolo cinematografico ha imposto l'« evasione » sulla confidenza nel potere creativo e ricreativo di ciascuno. All'eccezionalità dello spettacolo teatrale si contrappone l'abitudine dello spettacolo evasivo, che è « abitudine della mimesi irriflessiva » e, tutt'al più, — dato che ogni immagine parziale ha abituato lo spettatore di cinema a « traguardare verso il mondo totale senza mediazione » — « abitudine alla mimesi analitica ». Il relatore ha inquadrato quindi il fenomeno cinema in un più « profondo mutamento verificatosi col passaggio da una cultura fondata sulla sintesi ad una cultura fondata sulla nozione del particolare: si potrebbe dire, a maggior ragione, che ne è stato lo strumento, che è stato inventato proprio quando nessun altro mezzo, nemmeno i più fattivi in questa direzione, il romanzo, per esempio, e il giornale, bastavano alla enorme sete del particolare che travagliava l'umanità alle soglie dell'era atomica ».

Va reso atto all'appassionato studioso di teatro, qual'è l'Apollonio, di non essersi posto su una facile posizione di condanna dei guasti operati dal cinema sulla tradizione — « intenta a distribuire gerarchicamente i valori: al vertice i valori morali, alla base i valori politici » — bensì di aver registrato l'imponente fatto di costume, che il teatro non è mai stato, benchè spesso sul costume efficacemente abbia agito. Ora, il miglior modo in cui l'invadente « necessità » del cinema potrebbe operare, secondo il relatore, sul teatro, sarebbe quello di costringerlo a prendere miglior consapevolezza di sé ed aiutarlo a « riscoprire responsabilità nuove ». Bisognerebbe, di conseguenza, tentare una « ricerca sopra le possibilità che il teatro ancora possiede di integrare il moderno linguaggio filmico con i dati dell'antichissima, essenziale e insostituibile forma drammaturgica » e, d'altra parte, « chiamare in causa il teatro per aiutarci a ricuperare quell'abito della par-

tecipazione attiva, della riflessività intellettuale, della responsabilità morale che la vittoriosa esigenza del mimetismo filmico sembra cancellare o relegare ».

Una maggiore aderenza al tema, congiunta ad un'esemplare chiarezza di esposizione, ha invece osservato Paolo Stoppa. La sua relazione si riassume in una specie di atto di riconoscenza reso al cinema, la cui comparsa avrebbe operato, negli ultimi venti o trent'anni, un'azione addirittura « vitale » per le sorti del teatro. Che azione vi sia stata è un fatto incontrovertibile, anche se non proprio in quell'ampiezza prospettata dallo Stoppa: altri motivi di ordine storico hanno agito su tale naturale trasformazione; non tanto repentina, d'altra parte, come si vorrebbe farla credere. L'oratore, un po' schematicamente, l'ha invece presentata in questo modo: il teatro di trent'anni fa era quello del capocomico e del « grande attore », « un teatro senza registi; dove la compagnia era tutta di giro...; il teatro dei fondali e delle quinte: scenografia fatta per contemperare le esigenze del treno con quelle del palcoscenico. Le prove erano poche. Quindi il suggeritore era indispensabile. E il repertorio era tagliato e ridotto su misura. Invece oggi il suggeritore non esiste più, la compagnia di giro tende sempre di più a farsi stabile, permanente; il regista è ormai un dato acquisito, di cui il nostro genere di spettacolo non può più fare a meno; la scenografia è stata rivoluzionata, la forma drammatica e quella architettonica sono in continuo movimento. Al cosiddetto sistema del *mattatore* si è sostituita la compagnia di complesso. Il repertorio si è allontanato anch'esso dai temi del salotto borghese e ha riconquistato da Shakespeare a Cekov tutta la storia del teatro ». Fautrici di tale trasformazione e di tale rinnovamento sarebbero state le nuove esigenze del pubblico, reso più smaliziato dall'abitudine al cinema, che lo ha portato a conoscere « stili, attori, maniere diverse », e sopratutto ad identificarsi continuamente con il personaggio, a « vivere » nell'ambiente rappresentato. Ciò che non poteva verificarsi a teatro, dove tutto era finto (il gesto, la maschera, il movimento, l'arredamento, il costume). E il fascino della « parola » non poteva più bastare, da solo, allo spettacolo. « Mentre il pubblico acuiva i propri desideri visivi, lo spettacolo teatrale si rivelava inadeguato nella sua concezione; nelle sue combinazioni stanche di gesti e parole che arrivavano in platee sorde, nella sua approssimazione visiva ». Artefice della trasformazione non poteva essere che un « homo novus », amante del teatro educato alla scuola del cinema. Tale la figura del regista, che fino allora — sempre secondo il relatore, che sembra limitare il discorso a quanto è avvenuto in Italia — appariva indispensabile soltanto al cinema. Per « innovare imitando », il regista di teatro dovette operare in due sensi, quello di « portare sul palcoscenico il metodo e lo scrupolo di verità del cinema » e quello di ricercare e preservare quanto vi è di più puro nella convenzione teatrale. Ma questa prerogativa del teatro si ridurrebbe, tutto sommato e genericamente, nell'« arte dell'attore », cui il cinema « non ha potuto far mutare il fondamento del suo mestiere, che è quello di tracciare personaggi e trasmettere sensazioni ».

Le opinioni dei due relatori non potevano essere più discordanti. Da qui gli sconcerti dei primi interventi, e la naturale esigenza, avanzata so-

pratutto da Ettore Giannini, di porre delle distinzioni, di non dimenticare che anche e persino nel cinema non sempre il regista è tutto: spesso ciò che occorre è proprio il gusto della parola, la soggezione al testo, alla sceneggiatura. Il Giannini è in tal modo propenso a riconoscere un vicendevole, non unilaterale, apporto, assai fruttifero per il progresso di entrambe le forme di spettacolo. Dello stesso avviso si è palesato Antonio Petrucci, il quale è pervenuto ad un'interessante constatazione: mentre è innegabile il rinnovamento apportato dal cinema nel teatro, oggi lo spettacolo cinematografico, fissatosi in formule, sta passando serie difficoltà; in breve, l'interesse per il cinema è diminuito in favore della TV senza che il primo abbia iniziato un rinnovamento. E questo potrebbe forse esserci indicato proprio dalla TV « se cominciassimo a non considerarla con disdegno ». Altri interventi, come quello di Francesco Callari e quelli di Paolella e di Fulchignoni, erano volti ad insistere sulla salvaguardia delle singole peculiarità delle due forme espressive, sulla necessità che soprattutto il teatro ha di difendersi dalle influenze eccessive, e perciò stesso perniciose del cinema: la parola deve mantenere il suo fascino in teatro come l'immagine nel cinema. Sulla gravità di certe « sopraffazioni registiche » nello spettacolo teatrale ha pure puntato Apollonio nella sua replica a Stoppa. A conti fatti, queste si rivelano più nocive di quelle che sul testo operavano gli attori delle vecchie generazioni. Allora l'attore era preoccupato di « quagliare » la rappresentazione; ora è il regista a fare altrettanto; ma molto spesso accade che sia mosso da considerazioni di tutt'altra natura. Non si tratta, insomma, di riempire il palcoscenico, di renderlo « pieno come un fotogamma »; bensì di arricchirlo, dopo che si sia raggiunta l'identità col testo, che se ne sia fatto del tutto tesoro. L'adozione di elementi cinematografici nello spettacolo teatrale sarebbe un semplice ripiego.

Tutte considerazioni degne di nota, ma che con la loro irriducibilità non hanno fatto altro che ricondurre i termini del discorso sulle premesse di principio. Nè chiarificazioni più organizzate si sono avute dalla terza relazione del convegno, quella di Gian Paolo Callegari, il quale, dopo aver constatato che tra l'autore teatrale ed il regista cinematografico si è oggi inserito il regista di teatro che viene a sottrarre una parte di creazione dell'autore del testo teatrale nella realizzazione dell'opera, ha ripreso ad enumerare le influenze del cinema sia sulla rappresentazione in palcoscenico sia sugli autori drammatici.

Il convegno stava per chiudersi in questa alternanza di vedute ed in rigide formulazioni di ordine semantico, quando una parola nuova è venuta dall'intervento di Ernesto G. Laura, il quale ha sottolineato l'importanza di rifarsi anche, ed anzitutto, ai motivi di ordine storico e sociale, che non possono essere rimasti estranei a questa come a qualsivoglia altra trasformazione nelle esigenze dell'uomo. La deficienza, ribadita anche dal Chiarini, di una effettiva dimensione storica entro cui situare i termini della discussione, ha impedito che si stabilisse una delle più organiche premesse. Che questa si sia prospettata soltanto a chiusura del convegno significa che il problema è molto più complesso di quanto non si fosse previsto, e per ciò stesso tanto più necessaria la sua trattazione.

# I film

## Porte des Lilas
(QUARTIERE DEI LILLÀ)

REGIA: René Clair.
SOGGETTO: *dal romanzo « La grande ceinture » di* René Fallet. RIDUZIONE E SCENEGGIATURA: René Clair *con la collaborazione* di Jean Aurel. FOTOGRAFIA: Robert Lefèbvre. MUSICA: Georges Brassens. SCENOGRAFIA: André Barsaq. COSTUMI: Rosine Delamare.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Juju*: Pierre Brasseur; *l'Artista*: Georges Brassens; *Pierre Barbier*: Henri Vidal; *Maria*: Dany Carrel; *Alfonso*: Raymond Bussières; *la sorella di Juju*: Annette Poivre. ALTRI INTERPRETI: Alain Bouvette, Amedée, Gerard Buhr, Bugette, Gabrielle Fontan.
PRODUZIONE: René Clair; *produttore esecutivo*: André Daven *per la* Rizzoli-Filmsonor-Cinetel Seca. ORIGINE: coproduzione franco-italiana, 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cineriz.

Due o tre volte nella sua carriera, Renè Clair ha provato il bisogno di prendere posizione sottraendosi al precetto personale del cinema di puro divertimento, precetto che espresso da altri non sarebbe che una discutibile, oziosa banalità e che, in sua mano, è diventato uno stile di profumata eleganza, da accettarsi come riflesso della personalità clairiana, ma difficilmente estensibile e trasmissibile. Tutti sanno che portentoso esercizio di grazia fosse il « divertimento » proposto dal regista del *Million*; a questo fine ricreativo che nel cinema assume così facilmente fisionomia volgare, Clair arriva con magistrale semplicità e garbo, a passo di balletto, con una tenerezza che non esclude mai l'apertura ironica ma ne ammorbidisce la portata, ne fa un ulteriore strumento giocoso. L'allegria non diviene mai equivoca. La malinconia, velatissima, non supera gli accenti bassi del rimpianto. Il solitario romanticismo di Clair è generalmente quello di un aristocratico a tavolino, un po' scettico e un po' suscettibile al contatto della realtà altrui, e anche dell'altrui fantasia: la fantasia delle sue opere gli appartiene per intero, ha evitato in quanto possibile gli intermediari. Soltanto a lavoro compiuto, il film si decide a svelare la propria generosità, l'amore e il rispetto per il pubblico, la coscienza di un più caldo rapporto da mantenere con gli uomini. Nei confronti dei quali, Clair ritiene di non poter rendere maggior servizio che evitando loro ogni problemismo, facendo opera di spiritosa astrazione, contribuendo a spostare persone e luoghi verso un'ideale stagione del passato, che non è mai esistita per nessuno, ma che chiunque, senza limiti d'età, può sognare con nostalgia.

Tuttavia alcune volte ciò non è stato sufficiente a Clair. In determi-

nate occasioni la sua signorile ritrosia ad immischiarsi più polemicamente nelle querele e negli avvenimenti si è rotta, e il regista ha varcato la soglia per meglio immedesimarsi nella dura realtà circostante. Ne sono nati ancora dei film, i più inquieti, i più gravi sotto la congenita levità, della forma e delle invenzioni: *A nous la liberté* (1931), *Le dernier milliardaire* (1934), *La beauté du diable* (1950). E' la particolare, raffinata reazione di Clair alle tappe nevralgiche del nostro tempo, agli anni premonitori e agli anni disgregatori. Il balletto si lascia ispirare ed investire da umori esterni, il sarcasmo si tinge di preoccupazione, si fa portavoce di uno smarrimento concreto: il contraccolpo della grande crisi, nel primo caso, l'allarme per l'ampliarsi dei sistemi dittatoriali, nel secondo; la constatazione amaramente beffarda di un disordine generale, nell'ultimo. Senza rinunciare alla protezione della favola e dello scherzo, questo Clair speciale assume la funzione di specchio dei tempi, forse suo malgrado e in una misura che non aveva previsto, ma che non è più in grado di disciplinare. Nell'inalterabile tessitura dei racconti si tradisce, per singolare riverbero, il fondo vero della sua sensibilità d'artista, straordinariamente percettiva e delicata: che capta, ogni tanto, rinnovati allarmi contro i quali è sempre più difficile resistere con il solo prestigio dell'incanto. Allietare e divertire senza rinnegare la propria intelligenza, la propria cultura, è di questi tempi un arduo compito, destinato a non trovare gratitudine. Gli ultimi anni registrano un Clair dall'arguzia velata, che non conduce più i suoi personaggi alla scoperta del milione e della salvezza. I brevi amori di *Grandes manoeuvres* sono una danza senza gioia. Con *Porte des Lilas,* si perviene ad un genere di « favola » dove lo sconforto e lo scontento sono anche più dolorosamente tangibili.

Precisiamo ancora. L'attuale « rannuvolamento » di René Clair non dev'essere necessariamente senza ripresa; meno ancora rappresenta, a nostro avviso, una involuzione; meno che mai significa, come da qualcuno è stato scritto, il vero testamento artistico del regista. *Porte des Lilas* (e *Grandes manoeuvres,* in misura minore) rimandano il gusto di una depressione generale e dolorosa, ne sono forzatamente suggestionati, costituiscono una volta ancora la reazione di un artista veterano verso un mondo che si mostra sempre più sordo. Clair sarà ancora prontissimo a cogliere ogni vibrazione ottimistica non appena se ne presentasse l'eventualità; e nell'ambito di questa insoddisfazione morale, rimane intanto, beninteso, il grande uomo di cinema che conosciamo. E' sospettabile, inoltre, che lo stesso Clair non si avveda fino a che punto le sue opere raccolgano e restituiscano, ad onta dei suoi enunciati costanti, il mutabile color del tempo. Nell'intervista concessa dopo la realizzazione di *Porte des Lilas,* egli insiste nella sua tesi preferita: « Il clima di spensieratezza in cui vivevamo anni fa è scomparso. Secondo me bisognerebbe ricreare questa spensieratezza. Personalmente non sono mai grato a un creatore come quando riesce a farmi ridere. Il riso è sempre sogno; è una vendetta, è un appello alla libertà. Il riso è proprio quello che ci manca. Del resto c'è sempre comicità nei miei film, anche quelli che sono più tragici... ».

La stampa ha largamente raccon-

tato il soggetto di *Porte des Lilas* in occasione della sua presentazione veneziana, avvenuta, com'è noto, nella serata di gala della consegna dei premi quale omaggio a Clair, presidente della Giuria. Questo ci dispensa dal ritornarvi dettagliatamente per constatare quanto di rado il riso, e soprattutto la spensieratezza, vi abbiano parte. Da molto tempo la morte non giungeva più a dirimere le controversie dei film clairiani. Nel ricordo, i morti di Clair avevano, se mai, il burlevole aspetto della « ronde » gialla di *And Then They Were None* (*Dieci piccoli indiani*, 1945) o si trasformavano in spettri dongiovanneschi (*The Ghost Goes West* - Il fantasma galante, 1935); inutile risalire addirittura fino ai funerali di corsa di *Entr'acte*. Per Clair e per tutti, i tempi e i modi di *Entr'acte* sono scomparsi. *Porte des Lilas* si chiude con il dolore, che è una cosa diversa e più inelegante della malinconia, e con la morte, che non tollera sarcasmi. Certo, prima di portare i suoi personaggi a questi estremi inattesi, il regista sfoggia delle sequenze più riconoscibili, in cui la amicizia, l'amore, l'alterno gioco della fortuna sono veduti con sorridente grazia, secondo la miglior tradizione. Ma divertente, in accordo con le aspirazioni di Clair, il film lo è davvero? Dà un senso di spensieratezza, di liberazione? Difficile concederlo. Riesce bensì ad essere conseguente, di armoniosa complessione malgrado le bruschezze della materia, grazie all'impareggiabile bravura dei passaggi logici « visualizzati », una tecnica che in René Clair tocca la perfezione; non è piccolo merito. Tuttavia a Venezia gli applausi finali erano quelli, educatamente disorientati, di un pubblico che non si era annoiato ma che, probabilmente, aveva sperato in qualcos'altro.

Aggiunge notevole interesse alla configurazione dell'ultimo Clair il fatto che, contrariamente alle sue abitudini, egli si sia appoggiato questa volta ad un soggetto d'altro autore. *Porte des Lilas* è tratto dal romanzo « La grande ceinture » di René Fallet. Dal ritorno in patria dopo il periodo americano, Clair aveva riconfermato la sua autonomia eleggendosi ogni volta soggettista e sceneggiatore dei propri film: con l'unica eccezione de *La beauté du diable*, realizzato, sulla carta, assieme a Salacrou. Questo geloso accentramento creativo andava a vantaggio dell'integrità dell'opera, era la premessa della strordinaria forza connettiva e dell'eccellenza della composizione: film come *Le silence est d'or, Les belles de nuit*, anche *Grandes manoeuvres* (malgrado le precedenti osservazioni), non danno nulla che non sia rigorosamente clairiano. Con « La grande ceinture » il regista si lascia stranamente tentare da una periferia che non è la sua. Il libro di Fallet è violento, brutale, intriso d'*argot;* evidentemente regala qualche buona idea a Clair, ma — cinematograficamente — è tutto da riscrivere. Si può pensare che il regista abbia affrontato la fatica, per lui insolita, della riduzione, attratto dal desiderio di capovolgere in certo modo il tono di *Grandes manoeuvres*, « commedia drammatica » secondo la sua definizione. Qui, il dramma, disadorno e invernale, da bollettino della polizia, poteva evolversi in « commedia romantica ». Ma forse la scelta del romanzo era azzardata, scarsamente congeniale: sta di fatto che noi vediamo Clair, l'artista indipendente, il

regista insofferente e malizioso, impegnato in un curioso compito di «epurazione». Le figure torbide, i relitti, i disperati s'illanguidiscono in una specie di trasogno. E l'*humour* clairiano, basato in origine su una brillante sconsacrazione dei casi della vita, deve orientarsi verso una sorta di riconsacrazione degli affetti e dei sentimenti essenziali, sia pure tra i barboni di una cupa «banlieue». Si tratta di un alleggerimento che è un'esigenza estetica. Che Clair tendesse a presentare dei barboni diversi, industriosamente polemici, è escluso; non sono socialmente manovrabili; e Clair è un regista di sentimenti.

Abbiamo, comunque, dei personaggi ripuliti. Del neghittoso Juju, vagabondo alcoolizzato, ci viene mostrato solo un cordiale e sognante amore per la bottiglia, che non toglie niente al suo candore e alla sua fondamentale bontà. L'Artista, altro tipico esempio dei bar periferici, è addirittura un saggio e onesto equilibratore degli avvenimenti, forte d'una onesta filosofia personale che espone sui motivi della sua chitarra; non una figura classica di Clair, guardata com'è senza la minima velleità scherzosa o ironica, ma esponente indispensabile per un rivestimento clairiano del romanzo di Fallet. Tra le due concezioni Clair-Fallet, l'Artista (validamente interpretato dallo «chansonnier» Georges Brassens) resta la miglior saldatura, con le sue tipiche dizioni musicali, di gusto molto moderno eppur collegate, per motivi ispiratori e morbidezza melodica, all'epoca di *Sous les toits de Paris*: si veda la canzone «Quand il n'y a pas du vin...», e tutte le altre, che parlano della Senna, della neve, delle ragazze del quartiere. Anche prescindendo dalla grande importanza che ha il personaggio dell'Artista nell'economia interna del film, il suo intervento ci sembra di peso decisivo per la determinazione dell'atmosfera clairiana, sottilmente rievocata più che ricreata. In grazia sua un'età che apparirebbe volentieri gabiniana acquista delle colorazioni più serene, immette «charme» e simpatia nei vecchi *bistrò,* restituisce alle ambientazioni crude un significato patetico.

E' ancora per Brassen - l'Artista, che ritorna in luce un sentimento conduttore di Clair, presente sempre nella sua opera, fondamentale addirittura nel primo periodo sonoro: il gusto e il culto dell'amicizia. Evidentemente un rapporto umano antiquato, se da parte di qualcuno l'ombroso affetto reciproco tra Juju e l'Artista è stato riconosciuto solo come un'amicizia «particulière», accentuata dai moti di gelosia che si producono dopo l'intrusione di Pierre Barbier in casa loro. Ma l'affermazione dimostra soltanto una pessima conoscenza di Clair. In questo caso particolare, poi, una siffatta interpretazione pregiudicherebbe tutto l'edificio psicologico costruito sulla forzata e grottesca familiarità tra i due innocui straccioni e il bandito colpevole di cinque omicidi, indebolendo il fascino favoloso che Juju avverte per il nuovo arrivato, le sue conseguenti reazioni e soprattutto la delusa tenerezza del finale. In nessun senso e in nessun momento la curiosità di Juju per l'ospite, che si trasformerà in devozione, assume un aspetto malsano o riprovevole, perchè s'identifica in una confusa e stupefatta scoperta di se stesso, di una propria insospettata «utilità» che tutto rigenera. E' per

lontani e casuali dati, la stessa magica risposta all'egoismo universale di Gelsomina nei confronti di uno Zampanò meno ispido ma più guasto nell'animo: il rozzo ma gioioso barlume di una responsabilità, accettato con riconoscenza. Il sorvegliato pudore di Clair ha in proposito commosse invenzioni, come l'episodio della stufa pericolante, risolto in punta di penna ma con agilissima, veloce bravura.

Del resto, fin dall'inizio lo spirito del regista ha scelto i bersagli da colpire e quelli da rispettare. La sua spregiudicatezza può arrivare all'esercitazione burlesca perfino sul bell'assassino Barbier, superstizioso, vanitoso, provvisto di due valigie di vestiti, sempre intento a verificare il suo potere di simpatia e le sue condizioni atletiche come supplementari ferri del mestiere. Talvolta la definizione scanzonata del personaggio raggiunge apertamente il paradosso; così nella offesa deplorazione di Barbier quando si accorge che i suoi padroni di casa sono a loro volta ricercati dalla polizia per un furterello di scatolame. E addirittura la carriera cruenta del « gangster » diventa per Clair un mezzo per comporre una fresca e vivace sequenza: sulle asciutte parole del comunicato di polizia, la fuga e i delitti di Barbier si rivedono « giocati », come una celebrazione avventurosa, dai monelli del quartiere. Ricordiamo che alla proiezione di Venezia, fu questa la trovata più applaudita del film. (L'obiettività impone di dire che non tutti gli spunti sono altrettanto felici, e che alcuni rivelano una momentanea stanchezza: ad esempio l'equivoco dell'arresto di Juju e dell'Artista, che si credono accusati di complicità con l'assassino, mentre si tratta solo del furto di fegato d'oca; oppure la tensione che vuol dare il giornale con la foto di Barbier, sul banco del bar, mentre il bandito è presente). Sul personaggio del feroce brigante, dicevamo, Clair non si perita di usare la sua sperimentata mordacità. Ma la risparmia quasi completamente a Juju, il ladruncolo buono, che è analizzato invece con grande dolcezza. Pierre Brasseur ha dato a Juju una recitazione pressochè inedita, avvalorata da una toccante « sensiblerie » e priva di residui mattatorii.

In realtà Juju è l'eroe e la sola vittima della storia. Ci si commuove meno su Maria (Dany Carrel) e sul suo malinconico amore. Maria ha solo una funzione di ritorno, resa indispensabile dal meccanismo dell'intrigo, e compare prevalentemente come elemento di grazia: una delle molte ignare e aeree « pastorelle » parigine create dalla distaccata galanteria di Clair. Ma anche così, gli innamorati clairiani rappresentano ormai una inimitabile istituzione cinematografica. I pochi passi di ballo di Maria e Barbier nella penombra delle baracche, al suono di una fisarmonica, di notte, fanno la storia di trent'anni di cinema francese.

TINO RANIERI

# Filmografia della Mostra

*A cura di LEONARDO AUTERA e ALBERTO CALDANA*

## 1) Film in concorso

### Un angel pasó por Brooklyn

(UN ANGELO È SCESO A BROOKLYN)

REGIA: Ladislao Vajda.

SOGGETTO: Istvan Bekeffy. SCENEGGIATURA: Istvan Bekeffy, Gian Luigi Rondi, Ugo Guerra, Ottavio Alessi, Giuseppe Santugini, Ladislao Vajda. FOTOGRAFIA: Enrique Guerner. SCENOGRAFIA: Antonio Simont. MUSICA: Bruno Canfora.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *avvocato Pozzi*: Peter Ustinov; *Filippo*: Pablito Calvo; *Alfonso*: Aroldo Tieri; *Giulia*: Silvia Marco; *Bruno*: Maurizio Arena. ALTRI INTERPRETI: Isabel de Pomés, José Marco Davo, Franca Tamantini, Carlos Casaravilla, Lola Bremon, Renato Chiantoni, Juan de Landa, Enrique A. Diosdado, José Isbert.

PRODUZIONE: Chamartin - Falco Film. ORIGINE: coproduzione ispano-italiana, 1957.

### Samo ljudi

(tr. lett.: SOLTANTO UOMINI)

REGIA: Branko Bauer.

SOGGETTO: Kosanovic Bosko. SCENEGGIATURA: Diklic Arsen. FOTOGRAFIA: Branko Blazina. SCENOGRAFIA: Vladimir Tadej. MUSICA: Bojan Adamic.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Buba*: Tamara Markovic-Miletic; *ingegner Bojanic*: Milorad Margetic; *dottor Mirkovic*: Miksa Stefanini; *professor Vrancic*: Stjepan Jurcevic; *Lela*: Olivera Markovic. ALTRA INTERPRETE: Nela Erzisnik.

PRODUZIONE: Jadran Film. ORIGINE: Jugoslavia, 1957.

### Something of Value

(QUALCOSA CHE VALE)

REGIA: Richard Brooks.

SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* Robert C. Ruark. SCENEGGIATURA: Richard Brooks. FOTOGRAFIA: Russell Harlan. SCENOGRAFIA: William A. Horning *e* Edward Carfagno. COSTUMI: Helen Rose. MUSICA: Miklos Rozsa. MONTAGGIO: Ferris Webster.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Peter McKenzie*: Rock Hudson; *Holly Keith*: Dana Wynter; *Elizabeth Newton*: Wendy Hiller; *Kimani*: Sidney Poitier; *Niogu*: Juano Hernandez; *Capo*: William Marshall; *Jeff Newton*: Robert Beatty; *Henry McKenzie*: Walter Fitzgerald; *Joe Matson*: Michael Pate; *Lathela*: Ivan Dixon. ALTRI INTERPRETI: Ken Renard, Samadu Jackson, Fredrick O'Neal, John J. Akar.

PRODUZIONE: Pandro S. Berman *per la* Metro Goldwyn Mayer. ORIGINE: U.S.A., 1957.

### Amère victoire

(VITTORIA AMARA)

REGIA: Nicholas Ray.

SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* René Hardy. SCENEGGIATURA: René Hardy, Gavin Lambert, Nicholas Ray. FOTOGRAFIA (*cinemascope*): Michel Kelber. SCENOGRAFIA: Jean d'Eaubonne. MUSICA: Maurice Le Roux. MONTAGGIO: Léonide Azaz.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *maggiore Brand*: Curd Jürgens; *capitano Leith*:

Richard Burton; *Jane*: Ruth Roman. ALTRI INTERPRETI: Raymond Pellegrin, Anthony Bushell, Sean Kelly, Cristopher Lee, Alfred Burke, Andrews Crawford; Ramon de Larrocha, Raoul Delfosse, Nigel Green, Harry Landis, Fred Matter, Christian Melsen, Ronan O'Casey, Sumner Williams.

PRODUZIONE: Paul Graetz *per la* Transcontinental Films. ORIGINE: Francia, 1957.

## The Story of Esther Costello

(tr. lett.: LA STORIA DI ESTHER COSTELLO)

REGIA: David Miller.

SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* Nicholas Monsarrat. SCENEGGIATURA: Charles Kaufman. FOTOGRAFIA: Robert Krasker. SCENOGRAFIA: George Provis *e* Tony Masters. COSTUMI: Julie Harris. MUSICA: Georges Auric. MONTAGGIO: Ralph Kemplen.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Margareth Landi*: Joan Crawford; *Carlo Landi*: Rossano Brazzi; *Esther Costello*: Heather Sears; *Harry Grant*: Lee Patterson; *Wenzel*: Ron Randell; *la Madre superiora*: Fay Compton; *Paul Marchant*: John Loder; *Padre Devlin*: Denis O'Dea; *Ryan*: Sidney James. ALTRI INTERPRETI: Bessie Love, Robert Ayres, Maureen Delaney, Harry Hutchinson, Tony Quinn, Janina Faye, Estelle Brody, June Clyde, Sally Smith, Diana Day, Megs Jenkins, Andrew Cruikshank, Victor Rietti, Sheila Manahan.

PRODUZIONE: David Miller *per la* Romulus. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957.

## Los salvajes

(tr. lett.: I SELVAGGI)

REGIA: Rafael Baledon.

SOGGETTO: Rafael Baledon. SCENEGGIATURA: Ramon Obon *e* Rafael Baledon. FOTOGRAFIA: Alex Phillips.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Pedro*: Pedro Armendariz; *Yadira*: Mary Esquivel; *Jaime*: Carlos Baena; *Pepete*: Pedro Anzira. ALTRI INTERPRETI: Anita Blanch, Fernando Soler.

PRODUZIONE: Romex Film. ORIGINE: Messico, 1957.

## Ubaguruma

(tr. lett.: CARROZZELLA PER BAMBINI)

REGIA: Tomotaka Tasaka.

SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* Yojiro Ishizaka. SCENEGGIATURA: Tsutomu Sawamura. FOTOGRAFIA: Saburo Isayama. MUSICA: Ichiro Saito.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Yumiko Kuwabara*: Izumi Ashikawa; *Jiro Kuwabara, il padre*: Jukichi Uno; *Tamako Kuwabara, la madre*: Hisako Yamane; *Tomoko Aizawa, amante di Kuwabara*: Michiyo Aratama. ALTRI INTERPRETI: Kyoko Mori, Yujro Ishiwara, Yukihiko Sugi, Kyoji Aoyama, Sanae Nakahara, Masao Oda.

PRODUZIONE: Masayuki Takagi *per la* Nikkatsu. ORIGINE: Giappone, 1957.

## I sogni nel cassetto

REGIA: Renato Castellani.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Renato Castellani *e* Adriana Chiaromonte. FOTOGRAFIA: Leonida Barboni. SCENOGRAFIA: Renato Castellani. COSTUMI: Giorgio Venzi. MUSICA: Roman Vlad. MONTAGGIO: Jolanda Benvenuti.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Lucia:* Lea Massari; *Mario*: Enrico Pagani; *Lina*: Cosetta Greco; *madre di Lucia*: Lilla Brignone; *padre di Lucia*: Sergio Tofano. ALTRI INTERPRETI: Carlo D'Angelo, Guglielmo Inglese.

PRODUZIONE: Rizzoli Film - Francinex. ORIGINE: Italia, 1957.

## Oeil pour oeil

(tr. lett.: OCCHIO PER OCCHIO)

REGIA: André Cayatte.

SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* Vahé Katcha. SCENEGGIATURA: André Cayatte *e* Vahé Katcha. DIALOGHI: Pierre Bost. FOTOGRAFIA (*technicolor - vistavision*): Christian Matras. SCENOGRAFIA: Jacques Colombier. MUSICA: Louiguy. MONTAGGIO: Paul Cayatte *e* Nicole Cayatte.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Walter*: Curd Jürgens; *Bortak*: Folco Lulli; *una entraineuse*: Lea Padovani. ALTRI INTERPRETI: Paul Frankeur, Dario Moreno, Pascale Audret, Hélène Manson, Maria Zanolli, Robert Porte, Marlène Chichportiche.

PRODUZIONE: Union Général Cinématographique - Jolly Film. ORIGINE: coproduzione franco-italiana, 1957.

## A Hatful of Rain
(UN CAPPELLO PIENO DI PIOGGIA)

REGIA: Fred Zinnemann.
SOGGETTO: *dalla commedia omonima di* Michael Vincente Gazzo. SCENEGGIATURA: Michael Vincente Gazzo *e* Alfred Hayes. FOTOGRAFIA (*cinemascope*): Joe MacDonald. SCENOGRAFIA: Lyle R. Wheeler *e* Leland Fuller. COSTUMI: Charles Le Maire. MUSICA: Bernard Herrmann. MONTAGGIO: Dorothy Spencer.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Celia Pope*: Eva Marie Saint; *Johnny Pope*: Don Murray; *Polo*: Anthony Franciosa; *il padre*: Lloyd Nolan. ALTRI INTERPRETI: Henry Silva, Gerald O'Loughlin, William Hickey.
PRODUZIONE: Buddy Adler *per la* 20th Century Fox. ORIGINE: U.S.A., 1957.

## Aparajito
(tr. lett.: L'INVITTO)

REGIA: Satyajit Ray.
SOGGETTO: Bibhutibhusan Bandapaddhay. SCENEGGIATURA: Statyajit Ray. FOTOGRAFIA: Subroto Mitra. SCENOGRAFIA: Bansi Chandragupta. MUSICA: Ravi Shankar.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Sarbojava, la madre*: Karuna Banerjee; *Harirar, il padre*: Kanu Banerjee; *Apu bambino*: Pinaki Sen Gupta; *Apu adolescente*: Smaran Ghosal. ALTRI INTERPRETI: Ramani Sen Gupta, Charu Ghosh, Subodh Ganguly, Kali Charan Ray, Santi Gupta, K.S. Pandey, Sudipta Ray, Ajay Mitra.
PRODUZIONE: Satyajit Ray *per la* Epic Films Private Ldt. ORIGINE: India, 1957.

## Kumonosu-Djo
(tr. lett.: IL CASTELLO RAGNATELA)

REGIA: Akira Kurosawa.
SOGGETTO: *ispirato al « Macbeth » di* W. Shakespeare, *adattato all'ambiente giapponese*. SCENEGGIATURA: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa. FOTOGRAFIA: Asaichi Nakai. SCENOGRAFIA: Yoshiro Murai. MUSICA: Masaru Sato.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Taketoki Washizu* (« *Macbeth* »): Toshiro Mifune; *Asaji, sua moglie* (« *Lady Macbeth* »): Isuzu Yamada; *Noriyasu Odagura*: Takashi Shimura; *Yoshiaki Miki*: Minoru Chiaki; *Yoshiteru, suo figlio*: Akira Kubo; *Kuniharu Tsuzuki*: Takamaru Sasaki; *Kunimaru, suo figlio*: Yoichi Tachikawa; *lo spirito del bosco*: Chieko Naniwa.
PRODUZIONE: Akira Kurosawa *e* Sojiro Motoki *per la* Toho. ORIGINE: Giappone, 1957.

## Le notti bianche

REGIA: Luchino Visconti.
SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* Fedor Dostojewskij. SCENEGGIATURA: Suso Cecchi D'Amico *e* Luchino Visconti. FOTOGRAFIA: Giuseppe Rotunno. SCENOGRAFIA: Mario Chiari *e* Mario Garbuglia. COSTUMI: Piero Tosi. MUSICA: Nino Rota. MONTAGGIO: Mario Serandrei.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Natalìa*: Maria Schell; *Mario*: Marcello Mastroianni; *l'Inquilino*: Jean Marais; *la prostituta*: Clara Calamai; *il ballerino*: Dick Sanders; *la guardia di Finanza*: Giorgio Listuzzi; *la padrona di casa*: Marcella Rovena. ALTRI INTERPRETI: Alberto Carloni, Maria Zanoli, Sandra Verani, Elena Fancera, Lanfranco Ceccarelli, Angelo Galassi, Ferdinando Gerra, Leonilde Montesi, Anna Filippini, Romano Barbieri.
PRODUZIONE: CI.AS., *realizzata da* Franco Cristaldi *per la* Vides. ORIGINE: Italia, 1957.

## Malva

REGIA: Vladimir Braun.
SOGGETTO: *dal racconto di* Maksim Gorkij. SCENEGGIATURA: Nikolaj Kovarski. FOTOGRAFIA (*Sovcolor*): Vladimir Voitenko. SCENOGRAFIA: Mikhail Juferov. MUSICA: Igor Sciamo.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Malva*: Zidra Ritenbergs; *Vassili*: Pavel Usovicenko; *Iakov*: Anatoli Ighnatiev; *Seriozhka*: Ghennady Iukhtin; *il sorvegliante*: Aleksei Tolbusin.
PRODUZIONE: Stabilimento cinematografico di Kiev. ORIGINE: U.R.S.S. 1956.

# 2) Sezione informativa

*L'ordine seguito nell'elencazione dei film presentati nel quadro della « Sezione informativa » di Venezia è quello stesso di proiezione. Non avendo spesse volte i Paesi partecipanti inviato insieme con i loro film i relativi dati filmografici completi, e d'altra parte non avendo la Mostra provveduto a colmare del tutto tale lacuna, ne risulta che in qualche caso i* credits *di seguito pubblicati siano incompleti (nè la nostra raccolta è stata priva di difficoltà, avendo dovuto consultare parecchie fonti). Facciamo inoltre presente che, ai dati di tutti i film proiettati nell'« Informativa » secondo l'elenco fornito dalla Mostra, abbiamo aggiunto alcuni fra i più interessanti titoli della « Sezione commerciale », per quanto non sia stato sempre facile distinguere le proiezioni delle due Sezioni.*

## El gran dia

(tr. lett.: IL GRAN GIORNO)

REGIA: Rafael Gil.
SCENEGGIATURA E DIALOGHI: Vincente Escrivá. FOTOGRAFIA: Cecilio Paniagua. SCENOGRAFIA: Enrique Alarcón. MONTAGGIO: José Antonio Rojo.
INTERPRETI: Miguelito Gil, Miguel Angel Rodriguez, Julita Martinez, Luis Induni, Rafael Bardem, Julio Nunez, José Isbert, Julio Gorostegui, Matilde M. Sampedro, Manolita Barroso, Margarita Robles, José Prada, José Calvo, José Ramon Giner, José Manuel Martin Pérez, Angel Alvarez, Angel de Echenique.
PRODUZIONE: Aspa Films. ORIGINE: Spagna, 1957.

## Nagasugita Haru

(tr. lett.: I FIDANZATI)

REGIA: Shigeo Tanaka.
FOTOGRAFIA (*agfacinecolor*): Kimio Watanabe.
INTERPRETI: Ayako Wakao, Eiji Funakoschi, Hirochi Wakaguchin, Sadako Sawamura, Yoschiro Kitahara, Keizo Kawasaki, Rieko Sumi, Yuko Yaschiro, Cieko Murata.
PRODUZIONE: Masaichi Nagata. ORIGINE: Giappone, 1957.

## Città di notte

REGIA: Leopoldo Trieste.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Leopoldo Trieste. FOTOGRAFIA: Mario Bava. MUSICA: Nino Rota. SCENOGRAFIA: Mario Chiari. MONTAGGIO: Gabriele Varriale.
INTERPRETI: Patrizia Bini, Antonio De Teffè, Henri Vilbert, Rina Morelli, Luciana Lombardi, Corrado Pani, Ivo Garrani.
PRODUZIONE: Giovanni Addessi *per la* Trionfalcine. ORIGINE: Italia, 1957.

## Stranding

(tr. lett.: IL NAUFRAGIO)

REGIA: Louis A. van Gasteren.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Louis A. van Gasteren. FOTOGRAFIA: Wouter N. de Vries. SCENOGRAFIA: Kees Romeijn. MUSICA: Ronny Erends.
INTERPRETI: *non professionisti.*
PRODUZIONE: Spectrum Film. ORIGINE: Olanda, 1956.

## Patrouille de choc

(tr. lett.: PATTUGLIA D'ASSALTO)

REGIA: Claude Bernard-Aubert.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Claude Bernard-Aubert *e* Madeleine Santucci. DIALOGHI E COMMENTO: Michel Tauriac. FOTOGRAFIA: Walter Wottitz. MUSICA: Daniel White. MONTAGGIO: Gabriel Rongier.
INTERPRETI: Jean Pontoiseau, Maurice Vilbesset, André Bigorgne, Alain Bouvette, Ha Minh Tai, Phan Van Ho, M.lle Vu Thi Minh e la partecipazione del corpo di spedizione francese in Indocina.
PRODUZIONE: Films Ajax. ORIGINE: Francia, 1957.

## Todo será para bien

(tr. lett.: TUTTO ANDRÀ PER IL MEGLIO)

REGIA: Carlos Rinaldi.
SOGGETTO: *dalla commedia « Tutto per bene » di* Luigi Pirandello. FOTOGRAFIA: Armando Bugallo. MUSICA: Alejandro Barletta.

INTERPRETI: Francisco Petrone, Linda Ledesma, Susanna Campos.
PRODUZIONE: Cinematografica Prometeo. ORIGINE: Argentina, 1957.

## Libera uscita

(*Titolo italiano*)

REGIA: Imre Fehér.
FOTOGRAFIA: Jànos Badal. MUSICA: Tibor Polgàr.
INTERPRETI: Ivàn Darvas, Margit Bara, Sàndor Pècsi.
PRODUZIONE: Hunnia Film Studio. ORIGINE: Ungheria, 1957.

## Pokolenie

(UNA RAGAZZA HA PARLATO)

REGIA: Andrzej Wajda.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Bohdan Czeszko. DIREZIONE ARTISTICA: Aleksander Ford. FOTOGRAFIA: Jerzy Lipman. SCENOGRAFIA: Roman Mann. MUSICA: Andrzej Markowski. MONTAGGIO: Czeslaw Raniszewski.
INTERPRETI: Tadeusz Lomnicki, Urszula Modrzynska, Ryszard Kotas, Tadeusz Janczar, Janusz Paluszkiewicz, Roman Polanski.
PRODUZIONE: Film Polski. ORIGINE: Polonia, 1954.

## L'oceano ci chiama

REGIA: Giovanni Roccardi.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Giorgio Ferroni. FOTOGRAFIA (*ferraniacolor - cosmoscope*): Toni Secchi. COMMENTO: Vittorio G. Rossi *e* Piero Scanziani. MUSICA: A. Francesco Lavagnino. MONTAGGIE: Giorgio Ferroni *e* Giuliana Attenni.
PRODUZIONE: Lino S. Haggiag *per la* Cosmos Film. ORIGINE: Italia, 1957.

## Hell Drivers

(tr. lett.: PILOTI DELL'INFERNO)

REGIA: C. Raker Endfield.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: John Kruse *e* C. Raker Endfield. FOTOGRAFIA (*vistavision*): Geoffrey Unsworth. SCENOGRAFIA: Ernest Archer. MUSICA: Hubert Clifford.
INTERPRETI: Stanley Baker, Herbert Lom, Peggy Cummings, Patrick McGoohan, William Hertnell.
PRODUZIONE: S. Benjamin Fisz *per la* Rank Organisation. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957.

## Prawdziwy koniek wielkiej wojny

(tr. lett.: LA VERA FINE DELLA GUERRA MONDIALE)

REGIA: Jerzy Kawalerowicz.
SOGGETTO: *dall'omonimo racconto di* Jerzy Zawjeyski. FOTOGRAFIA: Jerzy Lipman. MUSICA: Adam Walacinski.
INTERPRETI: Lucyna Winnicka, Janina Sokolowska, Roland Glowacki, Andrzey Szalawski.
PRODUZIONE: Film Polski. ORIGINE: Polonia, 1957.

## Kanal

(ESSI AMAVANO LA VITA - tr. lett.: LA FOGNA)

REGIA: Andrzej Vajda.
SOGGETTO *e* SCENEGGIATURA: Jerzy Stawinski. FOTOGRAFIA: Jerzy Lipman. MUSICA: Jan Krenz.
INTERPRETI: Tadeusz Janczar, Teresa Jzewska, Teresa Berezowska.
PRODUZIONE: T. Bierczynski *per la* Film Polski, 1956.

## El maestro

(IL MAESTRO)

REGIA: Aldo Fabrizi.
FOTOGRAFIA: Manuel Merino. SCENOGRAFIA: Eduardo Torre de la Fuente. MONTAGGIO: Julio Pena.
INTERPRETI: Aldo Fabrizi, Mary Lamar, Alfredo Mayo, Félix Fernandez, Eduardo Nevola, Marco Paoletti.
PRODUZIONE: Union Films. ORIGINE: Spagna, 1957.

## Le cas du Docteur Laurent

(tr. lett.: IL CASO DEL DOTTOR LAURENT)

REGIA: Jean-Paul Le Chanois.
SOGGETTO: Jean-Paul Le Chanois. SCENEGGIATURA E DIALOGHI: Jean-Paul Le Chanois *e* René Barjavel. FOTOGRAFIA: Henri Alekan. SCENOGRAFIA: Serge Pimenoff. MUSICA: Joseph Kosma.
INTERPRETI: Jean Gabin, Nicole Courcel, Arius, Balpetre, Michel Barbey, Orane Demazis, Daxely, Josselin, Silvia Monfort, Yvone Gamy, Georges Lannes.
PRODUZIONE: Cocinor - Cocinex - Sedif. ORIGINE: Francia, 1957.

## Cien

(tr. lett.: L'OMBRA)

REGIA: Jerzy Kawalerowicz.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Aleksander Scibor-Rylski. FOTOGRAFIA: Jerzy Lipman: MUSICA: Andrzej Markowski.
INTERPRETI: Zygmunt Kestowicz, Adolf Chronicki, Tadeusz Jurasz.
PRODUZIONE: Film Polski. ORIGINE: Polonia, 1956.

## Die spanische Reitschule

(tr. lett.: SCUOLA DI EQUITAZIONE SPAGNOLA)

REGIA: Karl Stanzl.
*Documentario a cortometraggio in Agfacolor.*
PRODUZIONE: Centropa Film. ORIGINE: Austria, 1957.

## Die Zukunft, wir haben sie schon besessen

(tr. lett.: IL FUTURO LO ABBIAMO GIÀ POSSEDUTO)

REGIA: Edmund von Hammer.
*Documentario a cortometraggio in Ferraniacolor.*
PRODUZIONE: Stephanus - Filmproduction. ORIGINE: Austria, 1957.

## Ambassador Satchmo

(IL GRANDE SATCHMO)

REGIA: Mili Lerner.
SOGGETTO E COMMENTO: Edward R. Murrow. FOTOGRAFIA: Charles Mack. DISEGNI: Ben Shahn. ORCHESTRA: *tromba:* Louis Armstrong; *clarino*: Edmund Hall; *trombone*: Trummy Young; *tamburo*: Barret Deems; *piano*: Billy Kyle; *contrabbasso*: Arwell Shaw *e* Jack Lesberg.
INTERPRETI: Louis « Satchmo » Armstrong, Edward R. Murrow, Leonard Bernstein, W.C. Handy *e* « The Armstrong Band ».
PRODUZIONE: Edward R. Murrow *e* Fred W. Friendly *per la* United Artists (CBS Television). ORIGINE: U. S. A., 1956.

## Il grido

REGIA: Michelangelo Antonioni. (*Per il* credit *completo vedere « Bianco e Nero » n.* 9, *settembre* 1957, *pag.* 56).

## Miracle in Soho

(tr. lett.: MIRACOLO A SOHO)

REGIA: Julian Amyes.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Emeric Pressburger. FOTOGRAFIA (*Eastmancolor*): Christopher Challis. SCENOGRAFIA: Carmen Dillon. MUSICA: Brian Easdale.
INTERPRETI: John Gregson, Belinda Lee, Cyril Cussack, Peter Illing, Marie Burke, Rosalie Crutchley, Ian Baunen, Barbara Archer, Billie Whitelaw, John Cairney.
PRODUZIONE: Emeric Pressburger. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957.

## Mort en fraude

(tr. lett.: MORTE ILLEGALE)

REGIA: Marcel Camus.
SOGGETTO: *dal romanzo di* Jean Hougron. SCENEGGIATURA: Marcel Camus *e* Jean Hougron. DIALOGHI: Michel Audiard. FOTOGRAFIA: Edmond Séchan. SCENOGRAFIA: Paul Louis Boutié.
INTERPRETI: Anne Méchard *e* Daniel Gélin.
PRODUZIONE: Intermondia Films. ORIGINE: Francia, 1957.

## Le donne nella mia vita

(*Titolo italiano*)

REGIA: Fatine Abdel Wahab.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Hussein Helmi.
INTERPRETI: Yehia Shahine, Hind Rostom, Monira Sonbol, Zebeda Sarwat.
PRODUZIONE: Yehia Shahine Films. ORIGINE: Egitto, 1957.

## Dedecek Automobil

(tr. lett.: NONNO AUTOMOBILE)

REGIA: Alfred Radok.
FOTOGRAFIA: Jaromir Holpuch.
INTERPRETI: Ludek Munzàr, Radovan Lukavsky, Raymond Bussières, Ginette Pigeon, Annette Poivre.
ORIGINE: Cecoslovacchia, 1957.

## Albert Schweitzer

REGIA: Jerome Hill.
*Documentario a mediometraggio in Eastmancolor narrato da* Fredrich March *e* Burgess Meredith, *e fotografato da* Erica Anderson.

PRODUZIONE: Jerome Hill *e* Erica Anderson *per la* Louis de Rochemont Associates, Inc. ORIGINE: U.S.A., 1957.

**Twelve Angry Men**
(LA PAROLA AI GIURATI)

REGIA: Sidney Lumet.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Reginald Rose. FOTOGRAFIA: Boris Kaufman. SCENOGRAFIA: Rober Markell. MUSICA: Kenyon Hopkins.
INTERPRETI: Henry Fonda, Lee J. Cobb, Ed Begley, E.G. Marshall, Jack Warden, Martin Balsam, John Fiedler, Jack Klugman, Edward Binns, Joseph Sweeney, George Voskovec, Rober Webber.
PRODUZIONE: Henry Fonda *e* Reginald Rose - *Una* Orion-Nova Production *realizzata per la* United Artists. ORIGINE: U.S.A., 1957.

**Rendez-vous à Melbourne**
(tr. lett.: VACANZE A MELBOURNE)

REGIA: René Lucot.
*Documentario a lungometraggio in Agfacolor sulle Olimpiadi di Melbourne.*
ORIGINE: Australia-Francia, 1957.

**L'amour est en jeu**
(tr. lett.: L'AMORE È IN GIOCO)

REGIA: Marc Allégret.
SOGGETTO: *dalla novella « La victime » di* Vanderem. SCENEGGIATURA E DIALOGHI: Odette Joyeux. FOTOGRAFIA: Walther Wottiz. SCENOGRAFIA: Alexandre Trauner. MUSICA: Louis Bessières. MONTAGGIO: Suzanne de Troye.
INTERPRETI: Robert Lamoureux, Annie Girardot, Yves Noël, Jacques Jouanneau, Pierre Doris, Louis Massis, Robert Rollis, Jean Parédès, Jane Aubert, Gabrielle Fontan, Valerie Kroft, Leila Kroft, Eva Cavalade.
PRODUZIONE: Films Gibé-Lambor. ORIGINE: Francia, 1957.

**Tierra de hombres**
(tr. lett.: TERRA D'UOMINI)

REGIA: Ismael Rodriguez.
ORIGINE: Messico, 1957.

**Karnavalnaja noci**
(tr. lett.: NOTTE DI CARNEVALE)

REGIA: Eldar Riazanov.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Boris Lasskine *e* Vladimir Poliakov. FOTOGRAFIA (*Sovcolor*): Arkadi Koltzaty. SCENOGRAFIA: Constantin Efimov *e* Oleg Grosse. MUSICA: Anatole Lépine.
INTERPRETI: Ludmila Gourtchenko, Igor Iliinski, Sergei Filippov, Yuri Bélov, *i danzatori* Gussakov, *il trio di sorelle* Chmélev *e l'orchestra jazz di* Eddi Rozner.
PRODUZIONE: Mosfilm. ORIGINE: UR. S.S., 1956.

**Tunisie libre**
(tr. lett.: TUNISIA LIBERA)

REGIA: Abdelaziz Ben Hassine.
*Documentario a mediometraggio in Eastmancolor.*
ORIGINE: Tunisia, 1956.

**La laguna dei desideri**
(*Titolo italiano*)

REGIA: Georges A. Zervos.
SOGGETTO: *dalla commedia omonima di* Nicos Tsekouras. FOTOGRAFIA: Jerzy Calogeratos *e* Barin Saha. MUSICA: Manos Hadjidakis.
INTERPRETI: Georges Fountas, Jenny Karezi, Heleni Zafiriou, Christoforos Nezer, Sonia Zoides, Andrea Zissimatos.
PRODUZIONE: Anzervos. ORIGINE: Grecia, 1957.

## *3) Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa*

*Ai* credits *dei film di Kenij Mizoguchi presentati nella commemorazione veneziana (i dati sono quelli forniti dalla Motion Picture Producers Association of Japan), uniamo quelli relativi alle opere date nella « personale » di Akira Kurosawa svoltasi quest'anno nel quadro dei Festivals di Cannes e Locarno (in quest'ultimo non è stato presentato un frammento di Hakuchi, presente invece a Cannes). Abbiamo così voluto conformarci al criterio del nostro collaboratore Tino Ranieri, il quale ha unito nel suo articolo la commemorazione di Mizoguchi e la « personale » di Kurosawa, essendo stato presente a Cannes, Locarno e Venezia.*

**Naniva-Hika**
(ELEGIA DI NANIVA)

REGIA: Kenji Mizoguchi.
SOGGETTO: Kenji Mizoguchi *e* Yoshikata Yoda. FOTOGRAFIA: Minoru Miki.
INTERPRETI: Isuzu Yamada, Kensaku Hara, Benkei Shiganoyo, Yoko Umemura, Eitaro Shindo.
PRODUZIONE: Shociku, 1936.

**Yoru no Onnatachi**
(DONNE DELLA NOTTE)

REGIA: Kenji Mizoguchi.
SOGGETTO: Yoshikata Yoda. MUSICA: Hisato Ohsawa.
INTERPRETI: Kinuyo Tanaka, Sanao Takasugi, Tomie Sumita, Tamihei Miyamoto, Mitsugu Fujii.
PRODUZIONE: Hisao Itoya *e* Eijro Risaita, *per la* Shociku, 1948.

**Yuki Fujin Ezu**
(IL DESTINO DELLA SIGNORA YUKI)

REGIA: Kenji Mizoguchi.
FOTOGRAFIA: Joji Ohta. MUSICA: Fumio Hayasaka.
INTERPRETI: Michiyo Kogure, Eijiro Yanagi, Ken Uehara, Yuriko Hamada, So Yamamura, Yoshiko Kuga.
PRODUZIONE: Seiichi Funabashi *per la* Shintoho, 1950.

**Musashino Fujin**
(LA SIGNORA MUSASHINO)

REGIA: Kenji Mizoguchi.
SOGGETTO: Shohei O-oka. SCENEGGIATURA: Tsuneari Fukada *e* Yoshitaka Ida. FOTOGRAFIA: Masao Tamai. SCENOGRAFIA: Takashi Matsuyama. MUSICA: Fumio Hayasaka.
INTERPRETI: Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, So Yamamura, Yukiko Todoroki, Akihiko Katayama, Eitaro Shindo, Noriko Sengoku.
PRODUZIONE: Hideo Koi *per la* Toho, 1951.

**Uwasa no Onna**
(LA DONNA CROCIFISSA)

REGIA: Kenji Mizoguchi.
SOGGETTO: Yoshikata Yoda *e* Masashige Narusawa. FOTOGRAFIA: Kasuo Miyagawa. MUSICA: Toshiro Mayuzumi.
INTERPRETI: Yoshiko Kuga, Tomeon Otani, Kinuyo Tanaka, Eitaro Shindo.
PRODUZIONE: Daiei, 1954.

**Tora No-o Fumu Otokotachi**
(COLORO CHE CALPESTARONO LA CODA DELLA TIGRE)

REGIA: Akira Kurosawa.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Akira Kurosawa. FOTOGRAFIA: Takeo Ito. SCENOGRAFIA: Kazuo Kubo. MUSICA: Tadashi Hattori.
INTERPRETI: Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Kenichi Enomoto, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Akitake Kono, Yoshio Kosugi, Dekao Yokoo, Hanshiro Iwai.
PRODUZIONE: Toho, 1945; *produttore associato*: Motohiko Ito.

**Yoidore Tanshi**
(L'ANGELO UBRIACO)

REGIA: Akira Kurosawa.
SCENEGGIATURA: Keinosuke Uegusa *e* Akira Kurosawa. FOTOGRAFIA: Takeo Ito. SCENOGRAFIA: Takashi Matsuyama. MUSICA: Fumio Hayasaka.
INTERPRETI: Toshiro Mifune, Takashi Shimura, Reizaburo Yamamoto, Chieko Nakakita, Michiyo Kogure, Noriko Sengoku, Choko Iida.
PRODUZIONE: Toho, 1948. *Produttore associato*: Sojiro Motoki.

**Hakuchi**
(L'IDIOTA)

REGIA: Akira Kurosawa.
SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* Fedor Dostojewskij.
INTERPRETI: Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Setsuko Hara, Yoshiko Kuga.
PRODUZIONE: Shochiku, 1951.

**Ikiru**
(VIVERE)

REGIA: Akira Kurosawa.
SCENEGGIATURA: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa. FOTOGRAFIA: Asaichi Nakai. SCENOGRAFIA: Takashi Matsuyama. MUSICA: Fumio Hayasaka.
INTERPRETI: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Miki Odagiri, Kamatari Fujiwara, Minosuke Yamada, Haruo Tanaka, Shinichi Himori.
PRODUZIONE: Toho, 1952. *Produttore associato*: Sojiro Motoki.

# 4) Retrospettiva del film inglese

I) *Il film muto, 1895-1928.*

## Derby 1895 - Derby 1896 - Fire!

Si tratta, per i primi due titoli, di scene fotografate rispettivamente da Birt Acres e da Robert Paul: esse costituiscono le prime testimonianze di avvenimenti ripresi in Gran Bretagna. Il terzo titolo si riferisce a un breve film realizzato nel 1901 da Williamson della scuola di regia « Brighton School ».

## Rescued by Rover

(tr. lett.: SALVATO DA ROVER)

REGIA: Cecil Hepworth.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Cecil Hepworth *e* Mrs. Hepworth.
INTERPRETI: Cecil Hepworth, Mrs. Hepworth, Sebastian Smith, Mrs. Smith.
ANNO DI PRODUZIONE: 1905.

## The Life of Charles Peace

(tr. lett.: LA VITA DI CHARLES PEACE)

REALIZZAZIONE: Frank Mottershaw.
SOGGETTO: da episodi autentici della vita di Charles Peace.
PRODUZIONE: Sheffield Photo Company, 1905.

## Shooting Stars

(tr. lett.: STELLE CADENTI)

REGIA: A.V. Bramble.
SOGGETTO: *da un racconto di* Anthony Asquith. SCENEGGIATURA: John Orton. FOTOGRAFIA: Carl Fisher. SCENOGRAFIA: Ian Campbell-Grey *e* Walter Murton.
INTERPRETI: Annette Benson, Brian Adherne, Donald Calthrop.
PRODUZIONE: British Instructional.

II) *Dal muto al sonoro, 1910-30.*

## Liutenant Daring and the Plans of the Minefiel

(tr. lett.: IL TENENTE DARING E I PIANI DELLA MINIERA)

REGIA: Dave Aylott.

PRODUZIONE: British and Colonial Films, 1912.

## John Bunny at the Derby

(tr. lett.: JOHN BUNNY AL DERBY)

Si tratta di materiale d'attualità girato ad Epsom dal commediografo americano John Bunny nel 1913.

## Blackmail

(tr. lett.: RICATTO)

REGIA: Alfred Hitchcock.
SOGGETTO: *da una commedia di* Charles Bennet. SCENEGGIATURA: Alfred Hitchcock, Benn W. Levy, Charles Bennet. FOTOGRAFIA: Jack Cox. MUSICA: Hubert Bath *e* Henry Strafford. SCENOGRAFIA: Wilfred Arnold *con la supervisione di* Norman Arnold. MONTAGGIO: Emile de Ruelle.
INTERPRETI: Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood, Charles Panton, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Phyllis Monkman.
PRODUZIONE: John Maxwell *per la* British International, 1929.

III) *Il film realistico e documentario.*

## Birth of a Flower

(tr. lett.: NASCITA DI UN FIORE)

REALAZZAZIONE: F. Percy Smith.
PRODUZIONE: F. Percy Smith *per la* Urban - Smith Company, 1910.

## The Siege of Sydney Street

(tr. lett.: L'ASSEDIO DI SYDNEY STREET)

Si tratta della documentazione cinematografica di un autentico inseguimento di gangsters nelle vie di Londra. Tra coloro che dirigono l'operazione è Winston Churchill (1910).

## Drifters

*(Documentario)*

REGIA: John Grierson.
REALIZZAZIONE: John Grierson *con la collaborazione di* Stephen Tallents. FOTOGRAFIA: Basil Emmott.
PRODUZIONE: Empire Marketing Board, 1929.

### Song of Ceylon
(*Documentario*)

REGIA: Basil Wright.
SOGGETTO: *da un libro di* Robert Knox (1680). SCENEGGIATURA E FOTOGRAFIA: Basil Wright. MUSICA: Walter Leigh. COMMENTO: Lionel Wendt.
PRODUZIONE: John Grierson, 1935.

### Trade Tattoo

Si tratta di un breve film astratto a colori realizzato da Len Lye per la G.P.O. Film Unit (1936).

## IV) *Fra le guerre, 1930-1939.*

### The Private Life of Henry VIII
(LE SEI MOGLI DI ENRICO VIII)

(*frammento*)

REGIA: Alexander Korda.
SOGGETTO: Lajos Biro *e* Arthur Wimperis. SCENEGGIATURA: Vincent Korda. FOTOGRAFIA: Georges Perinal. MUSICA: Kurt Schroeder. MONTAGGIO: Harold Young *e* Stephen Harrison.
INTERPRETI: Charles Laughton, Merle Oberon, Robert Donat, Lady Tree, Binnie Barnes, Eisa Lanchester.
PRODUZIONE: London Film Productions, 1933.

### Oh, Mr. Porter!
(*frammento*)

REGIA: Mercel Varnel.
SOGGETTO: J.O.C. Orton, Val Guest, Marriot Edgar.
INTERPRETI: Will Hay, Moore Harriot, Graham Moffatt, Sebastian Smith.
PRODUZIONE: Gainsborough Pictures, 1937.

### Things to Come
(LA VITA FUTURA)

REGIA: William Cameron Menzies.
FOTOGRAFIA: Georges Perinal. SCENOGRAFIA: Vincent Korda. MUSICA: Arthur Bliss.
INTERPRETI: Raymond Massey, Edward Chapman, Ralph Richardson, Margareta Scott, Cedric Hardwicke, Maurice Braddell, Sophie Stewart, Derrick de Marney, Ann Todd, Pearl Argyle, Kenneth Villiers, Ivan Brandt.
PRODUZIONE: Alexander Korda *per la* London Films, 1936.

## V) *La guerra, 1939-1945.*

### The Way Ahead
(*frammento*)

REGIA: Carol Reed.

SOGGETTO: *da un racconto di* Eric Ambler. SCENEGGIATURA: Eric Ambler, Peter Ustinov. FOTOGRAFIA: Guy Green. MUSICA: William Alwyn. SCENOGRAFIA: David Rawnsley. MONTAGGIO: Fergus McDonell.

INTERPRETI: David Niven, Raymond Huntley, Billy Hartnell, Stanley Holloway, James Donald, John Laurie, Leslie Dwyer, Hugh Burden, Jimmy Hanley.

PRODUZIONE: Norman Walker e John Sutro, 1943.

### I Was a Fireman
(Fires Were started - *documentario*)

REGIA E SOGGETTO: Humphrey Jennings.
FOTOGRAFIA: C. Pennington Richards. SCENOGRAFIA: Edward Carrick. MONTAGGIO: Stewart McAllister.
INTERPRETI: *non professionisti (personale della AFS Unit di Londra).*
PRODUZIONE: Jan Dalrymple, 1943.

## VI) *Il film a soggetto durante e dopo la guerra.*

### Henry V
(*frammento*)

REGIA: Laurence Olivier.

SOGGETTO: *dalla tragedia* di William Shakespeare. SCENEGGIATURA: Laurence Olivier, Alan Dent, Dallas Bower. FOTOGRAFIA (*Technicolor*): Robert Krasker. MUSICA: William Walton. SCENOGRAFIA: Paul Sheriff. COSTUMI: Roger Furse *e* Margaret Furse. MONTAGGIO: Reginald Beck.

INTERPRETI: Laurence Olivier, Renée Asherson, Robert Newton, Leslie Banks, Esmond Knight, Leo Genn. Felix Aylmer, Ralph Truman, Nicholas Hannen, Harcourt Williams, Robert Helpmann, Freda Jakson, Max Adrian, Niall McGinnes, Francis Lister, Janet Burnell, George Robey, John Laurie, Guy Middleton.
PRODUZIONE: Two Cities Films - Laurence Olivier - Rank, 1944.

### Hamlet

(*frammento*)

REGIA: Laurence Olivier.

SOGGETTO: *dalla tragedia di* William Shakespeare. SCENEGGIATURA: Laurence Olivier e Alan Dent. FOTOGRAFIA: Desmond Dickinson. SCENOGRAFIA: Roger Furse, Carmen Dillon. COSTUMI: Roger Furse, Elizabeth Hennings. MUSICA: William Walton. MONTAGGIO: Helga Cranston.

INTERPRETI: Laurence Olivier, Jean Simmons, Eileen Harlie, Basil Sydney, Felix Aylmer, Norman Wooland, Terence Morgan, Stanley Holloway, Harcourt Williams.

PRODUZIONE: Two Cities Film-Laurence Olivier. Rank Films Organisation, 1948.

### Brief Encounter

(BREVE INCONTRO)

REGIA: David Lean.

SOGGETTO: *da una commedia di* Noel Coward. SCENEGGIATURA: David Lean, Noel Coward, Anthony Havelock Allen. FOTOGRAFIA: Robert Krasker. SCENOGRAFIA: L.P. Williams. MUSICA: *secondo concerto per piano di* Rachmaninov. MONTAGGIO: Jack Harris.

INTERPRETI: Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey, Cyril Raymond, Everely Gregg, Margaret Barton, Dennis Harkin, Valentine Dyall, Marjorie Mars, Nuna Davey, Irene Handl, Edward Hodge, Sydney Bromley, Wilfred Babbage.

PRODUZIONE: Noel Coward, Anthony Havelock Allen e Ronald Neame *per la* Cineguild, 1945.

(*a cura di LEONARDO AUTERA e ALBERTO CALDANA*)

* * *

## *5) Dupont, Kirsanoff, Ophüls*

*Scostandoci dal criterio che abbiamo seguito per le precedenti filmografie relative alle manifestazioni veneziane di quest'anno, riteniamo utile, circa l'omaggio dedicato dalla Mostra cinematografica ai grandi registi scomparsi di recente, pubblicare le loro filmografie complete, limitandoci a quelle di Dupont, Kirsanoff e Ophüls, poichè quella di Aleksandr Dovgenko apparve nel numero di « Bianco e Nero » del febbraio scorso in calce all'articolo commemorativo del regista russo. Accompagnamo i* credits *delle opere presentate per frammenti o integralmente a Venezia con la relativa indicazione. Di Dovgenko sono state presentate le edizioni integrali di* Zemlia (*La terra,* 1930) *e di* Aerograd (1936). *Queste tre ultime filmografie sono state curate da Roberto Chiti.*

### Ewald Andreas Dupont

*Nato a Zeitz (Germania) il* 25 *dicembre* 1891 *da famiglia israelita. Deceduto a Hollywood il* 12 *dicembre* 1956.

1918 EUROPA POSTLAGERND.

1919 Due « serials » polizieschi interpretati da Max Landa.

1920 MORD OHNE TÄTER - *scenario*: E.A. Dupont - *interpreti*: Fritz Schultz, Bernhard Goetzke, Paul Richter, Hanni Weisse, Henry Bender, Hermann Vallentin, Puffy Huszar - *produzione*: Gloria Film.

KINDER DER FINSTERNIS - *soggetto*: Max Jungk *e* Julius Urgiss - *sceneggiatura*: E.A. Dupont - *fotografia*: Helmar Lerski *e* Karl Freund - *interpreti*: Hans Mierendorff, Margarethe Kupfer, Adele Sandrock, Fritz Schultz, Bernhard Goetzke, Paul Westermeier - *produzione*: Gloria Film.

DER WEISSE PFAU: - *soggetto*: Paul Leni *e* E.A. Dupont - *fotografia*: Karl Hasselmann - *interpreti*: Hans Mierendorff, Grit Hegesa, Lore Sello, E. A. Licho, Emil Rameau, Robert Scholz, Hermann Picha - *produzione*: Gloria Film.

1921 GEYERWALLY - *interpreti*: Henny Porten, William Dieterle.

1922 DIE GRÜNE MANUELLA - *scenografia*: Alfred Junge - *interprete*: Angelo Ferrari.

1923 DAS ALTE GESETZ - BARUCH (La vecchia legge) - *soggetto*: Thekla von Bodo - *scenografia*: Alfred Junge - *interpreti*: Henny Porten, Ernst Deutsch, Abraham Morewski, Hermann Vallentin.

1924 DER DEMÜTIGE UND DIE SÄNGERIN - *interpreti*: Lil Dagover, Hans Mierendorff.

1925 VARIÉTÉ (Variété) - *soggetto*: E.A. Dupont, dal romanzo « Der Eid des Stephan Huller » di Felix Hollaender - *sceneggiatura*: Leo Birinski - *fotografia*: Karl Freund - *scenografia*: Otto Werndorff - *interpreti*: Emil Jannings, Lya de Putti, Warwick Ward, Maly Delschaft, Georg John e i Codonas - *produzione*: Ufa (*Presente con un frammento alla retrospettiva di Venezia*).

1927 LOVE ME AND WORLD IS MINE (Amami e il mondo sarà mio) - *soggetto*: da « The Affairs of Hannerl » di Rudolph Hans Bartsch - *adattamento*: Imre Fazekas - *sceneggiatura*: E.A. Dupont e Paul Kohner - *fotografia*: Jackson Rose -*montaggio*: Edward Cahn e Daniel Mandell - *interpreti*: Mary Philbin, Norman Kerry, Betty Compson, Emily Fitzroy, Alberto Conti - *produzione*: Universal.

1928 MOULIN ROUGE (Moulin Rouge) - *soggetto e sceneggiatura*: E.A. Dupont - *fotografia*: Werner Brandes - *scenografia*: Alfred Junge - *interpreti*: Olga Tschcechowa, Eva Gray, Jean Bradin, Georges Tréville, Marcel Vibert, Blanche Bernis - *produzione*: B.I.P. (*Presente con un frammento alla retrospettiva di Venezia*).

PICCADILLY (Piccadilly) - *soggetto e sceneggiatura*: Arnold Bennett - *fotografia*: Werner Brandes - *scenografia*: Alfred Junge - *interpreti*: Gilda Gray, Anna May Wong, Jameson Thomas, King-Ho-Chang, Cyril Ritchard, Hannah Jones, Charles Laughton - *produzione*: B.I.P. (*Presente con un frammento alla retrospettiva di Venezia*).

1929 ATLANTIC (Atlantic) - *soggetto*: da « The Berg » di Ernest Raymond - *sceneggiatura*: E.A. Dupont - *fotografia*: Charles Rosher - *musica*: John Reynders - *interpreti*: Madeleine Carroll, Donald Calthrop, Monty Banks, Franklyn Dyall, Ellaline Terris, John Stuart, Helen Haye, Francis Lister, D.A. Clarke-Smith, John Longden, Arthur Hardy, Syd Crossley, Sydney Lynn, Joan Barry, Dino Galvani, Victor Kendall, Fanny Wright - *produzione*: B.I.P.
*Edizione tedesca*: ATLANTIK - *Interpreti*: Elsa Wagner, Fritz Kortner, Heinrich Schroth, Willi Forst, Julia Serda, Elfriede Borodin, Lucie Mannheim, Franz Lederer, Theodor Loos, Herman Vallentin, Georg John, Philipp Manning, Georg August Koch, Syd Crossley.
*Edizione francese*: ATLANTIS - *regia*: E.A. Dupont coadiuvato da Jean Kemm - *interpreti*: Alice Field, Desjardins, Madame Desjardins, Constant Rémy, Marcel Vibert, Harry Krimer, Paul Escoffier, Hélène Darly, Léon Bélières, Arletty, André Burgère, le signore Kervich.

1930 ZWEI WELTEN (Due mondi) - *soggetto*: Thekla von Bodo - *sceneggiatura*: Norbert Falk e Franz Schulz - *fotografia*: Charles Rosher e Mutz Greenbaum - *scenografia*: Alfred Junge - *musica*: Otto Stransky - *interpreti*: Maria Paudler, Peter Voss, Helene Sieburg, Anton Pointner, Friedrich Kayssler, Hermann Vallentin, Paul Graetz, Michael von Newlinski, Fritz Spira, Teddy Bill, Oskar Sima, Fritz Kampers, Rudolf Meinhart-Jünger, Leo Monosson - *produzione*: Greenbaum; *produttore*: E.A. Dupont.
*Edizione francese*: DEUX MONDES - *fotografia*: René Guichard e Auschen - *interpreti*: Marie Glory, Henri Garat, Maudian, Pierre Magnier, Diana - *produzione*: Delac e Vandal.
*Edizione inglese*: TWO WORLDS - *Interpreti*: Norah Baring, John Longden, Randle Ayrton, C.M. Hallard, Constance Carpenter, Donald Calthrop, Mirjam Elias, Andrews Engelman.

1930 CAPE FORLORN (Fortunale sulla scogliera) - *soggetto*: dal lavoro teatrale di Frank Harvey - *sceneggiatura*: Victor Kendall e E.A. Dupont - *fotografia*: Claude Friese-Greene, Walter Blakeley, Hal Young - *scenografia*: Alfred Junge e Duncan Sutherland - *montaggio*: A.C. Hammond - *interpreti*: Frank Harvey, Donald Calthrop, Fay Compton, Ian Hunter, Edmund Willard - *produz.*: B.I.P.
*Edizione tedesca*: MENSCHEN IM KÄFIG - *Interpreti*: Conrad Veidt, Fritz Kortner, Tala Birell, Heinrich George, Julius Brandt.
*Edizione francese*: LE CAP PERDU - *Interpreti*: Harry Baur, Jean Max, Marcelle Romée, Heinrich George, Henri Bosc.

1931 SALTO MORTALE (Salto mortale) - *soggetto*: dal romanzo di Alfred Machard - *sceneggiatura*: Rudolf Katscher, Egon Eis - *fotografia*: Friedl Behn-Grund e Akos Farkas - *sceneggiatura*: Alfred Junge - *musica*: Paul Dessau, Arthur Guttmann, Walter Jurmann - *interpreti*: Anna Sten, Adolf Wohlbrück, Reinhold Bernt, Otto Wallburg, Kurt Gerron - *produzione*: Harmonie Film.
*Edizione francese - interpreti*: Gina Manès, Daniel Mendaille, Roger Maxime, Marie Antoinette Buzet - *produzione*: Braunberger-Richebé.

1932 PETER VOSS, DER MILLIONENDIEB - *soggetto*: dal romanzo di Ewald Gerhard Seeliger - *sceneggiatura*: Bruno Frank, E.A. Dupont, Albrecht Joseph - *fotografia*: Friedl Behn-Grund - *musica*: Peter Kreuder - *interpreti*: Willi Forst, Alice Treff, Paul Hörbiger, Ida Wüst, Otto Wernicke, Hans Hermann Schaufuss, Edith d'Amara, Josef Eicheim, Will Dohm, Willi Scheffers, Gregori Chmara, Luise Werkmeister, Aenne Görling, Therese Giehse, Kurt Horwitz, O.E. Hasse, Erika Mann, Max Schreck, Henri Hertsch, Rudolf Amendt, Fritz Schlenk, Reinhold Bernt - *produzione*: Emelka.

1933 DER LÄUFER VON MARATHON (Il corridore di Maratona) - *soggetto*: dal romanzo di Werner Scheff - *sceneggiatura*: Thea von Harbou - *fotografia*: Eugen Schuftan - *musica*: Giuseppe Becce - *interpreti*: Brigitte Helm, Paul Hartmann, Oskar Sabo, Hans Brausewetter, Trude von Molo, Viktor De Kowa, Carl Balhaus, Ursula Grabely, Nien-Sön-Ling, Eduard von Winterstein, Werner Finck, Anton Pointner, Siegfried Schürenberg, Annemarie Korff, Ludwig Stoessel, Loni Michelis, Hela Gerber, Luigi Beccali - *produz.*: Matador.

LADIES MUST LOVE - *soggetto*: William Hurlbut - *sceneggiatura*: John Francis Larkin - *fotografia*: Tony Gaudio - *montaggio*: Robert Carlisle - *interpreti*: June Knight, Neil Hamilton, Sally O'Neill, Dorothy Burgess, Mary Carlisle, George E. Stone, Maude Eburne, Oscar Apfel, Edmund Breese, Richard Carle, Berton Churchill, Virginia Cherrill - *produzione*: Universal.

1935 THE BISHOP MISBEHAVES - *soggetto*: Frederick Jackson - *sceneggiatura*: Leon Gordon, George Auerbach - *fotografia*: James Van Trees - *scenografia*: Cedric Gibbons - *musica*: Edward Ward - *montaggio*: James E. Newcom - *interpreti*: Edmund Gwenn, Maureen O'Sullivan, Lucille Watson, Reginald Owen, Dudley Digges, Norman Foster, Lillian Bond, Melville Cooper, Robert Greig, Charles McNaughton, Etienne Girardot, Ivan Simpson, Lumsden Hare - *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1936 FORGOTTEN FACES - *soggetto*: Richard Washburn Child - *sceneggiatura*: Marguerite Roberts, Robert Yost e Brian Morlow - *fotografia*: Theodor Sparkuhl - *interpreti*: Herbert Marshall, Gertrude Michael, James Burke, Robert Commings, Jane Rhodes, Robert Gleckler, Arthur Hoyt, Alonzo Price, Pierre Watkins, Alan Edwards, Dora Clemant, Mary Gordon, Ann Evers, Elizabeth Russell - *produzione*: Paramount.

A SON COMES HOME - *soggetto*: Harry Hervey - *sceneggiatura*: Sylvia Thalberg - *fotografia*: William Mellor - *montaggio*: Chandler House - *interpreti*: Mary Boland, Julie Haydon, Donald Woods, Wallace Ford, Roger Imhof, Anthony Nace, Gertrude W. Hoffman. Eleanor Weselhoeft, Charles Middleton, Thomas Jackson, John Wray, Robert Middlemass, Lee Kohlmar, Herbert Rawlinson - *produzione*: Albert Lewis *per la* Paramount.

1937 NIGHT OF MYSTERY - *soggetto*: dal romanzo « The Greene murder Case » di S.S. Van Dine - *sceneggiatura*: Frank Partos *e* Gladys Unger - *montaggio*: James Smith - *interpreti*: Roscoe Karns, Ruth Coleman - *produz.*: Paramount.

ON SUCH A NIGHT - *soggetto*: Morley F. Cassidy, S.S. Field, John D. Klorer - *sceneggiatura*: Doris Malloy *e* William Lipman - *fotografia*: Charles Schoenbaum - *montaggio*: Ray Curtiss - *interpreti*: Grant Richards, Karen Morley, Roscoe Karns, Eduardo Cianelli, Milly Monti, Alan Mowbray, Esther Dale, Robert Mc Wade, John Alexander, John Wray, Frank Reicher, Jim Marcus, Ruth Robinson, Paul Fix, Philo McCullough, Etta McDaniel, Eddie Anderson, Bernice Pilot, Lew Payton - *produzione*: Paramount.

1937 LOVE ON TOAST - *soggetto*: Richard Connell *e* Jane Storm - *sceneggiatura*: Doris Malloy, Richard Connell - *fotografia*: Charles Schoenbaum - *scenografia*: Wiard Ihnen - *montaggio*: Ray Curtiss - *interpreti*: John Payne, Stella Ardler, Luis Alberni, Benny Baker, Katherine Kane, Grant Richards, Isabel Jewell, Edward Robins, William Davidson, Franklin Pangborn, Daisy Beffert - *produzione*: Paramount.

1939 HELL'S KITCHEN (Acciaio umano) - *coregista*: Lewis Seiler - *soggetto*: Crane Wilbur - *sceneggiatura*: Crane Wilbur *e* Fred Niblo jr. - *fotografia*: Charles Rosher - *interpreti*: Margaret Lindsay, Ronald Reagan, i « Dead End Kids », Stanley Fields, Grant Mitchell, Frankie Burke, Fred Tozere, Arthur Loft, Vera Lewis, Robert Homans, Charles Foy, Robert Strange, Raymond Bailey - *produzione*: Mark Hellinger *e* Byron Foy *per la* Warner Bros.

1951 THE SCARF: *soggetto*: I.G. Goldsmith *e* Edwin Rolfe - *sceneggiatura*: E.A. Dupont - *fotografia*: Frank Planer - *scenografia*: Rudolph Sternad - *musica*: Herschel Burke Gilbert - *montaggio*: Joseph Gluck - *interpreti*: John Ireland, Mercedes McCambridge, James Barton, Emlyn Williams, Lloyd Gough, Basil Ruysdael, David Wolfe, Harry Shannon, Dave McMahon, Chubby Johnson, Frank Jenks, Emmett Lynn, Dick Wessel, Frank Jaquet, John Merrick, Lyle Talbot, King Donovan, O.Z. Whithead, Frank Richards, Sue Casey - *produzione*: Gloria - United Artists.

1953 THE NEANDERTHAL MAN - *scenario*: Aubrey Wisberg *e* Jack Pollexfen - *interpreti*: Robert Shayne, Richard Crane, Doris Merrick, Joyce Terry, Robert Long, Dick Rich - *produzione*: Aubrey Wisberg *e* Jack Pollexfen *per la* United Artists.

THE STEEL LADY (Il segreto del Sahara) - *soggetto*: Aubrey Wisberg - *sceneggiatura*: Richard Schayer - musica: Emil Newman *e* Arthur Lange - *interpreti*: Rod Cameron, Tab Hunter, John Dehner, Richard Erdman, John Abbott, Frank Puglia, Anthony Caruso, Christopher Dark, Dick Rich, Charles Victor, Carmen D'Antonio - *produzione*: Grant Whytock *per la* United Artists.

1954 RETURN TO TREASURE ISLAND (Ritorno all'isola del tesoro) - *scenario*: Aubrey Wisberg *e* Jack Pollexfen - *fotografia*: William Bradford - *musica*: Paul Sawtell - *interpreti*: Tab Hunter, Dawn Addams, Porter Hall, James Seay, Harry Lauter, William Cottrell, Lane Chandler, Henry Rowland, Dayton Lumis, Robert, Long, Ken Terrell - *produzione*: Aubrey Wisberg *e* Jack Pollexfen *per la* World Films Presentation.

## Dimitri Kirsanoff

*Nato a Dorpat (Russia) il* 6 *marzo* 1899; *deceduto a Parigi l'*11 *febbraio* 1957.

1923 L'IRONIE DU DESTIN - *scenario*: Dimitri Kirsanoff - *interpreti*: Nadia Sibirskaia *e* Dimitri Kirsanoff.

1925 MÉNILMONTANT - *scenario*: Dimitri Kirsanoff - *interprete*: Nadia Sibirskaia. (*Presentato integralmente alla retrospettiva di Venezia*).

1926 SYLVIE-DESTIN - *scenario*: Dimitri Kirsanoff - *interprete*: Nadia Sibirskaia.

1927 SABLES - *scenario*: Dimitri Kirsanoff - *interpreti*: Nadia Sibirskaia, Gina Manès, Edmond Van Daële, Colette Darfeuil.

1929 BRUMES D'AUTOMNE - *scenario*: Dimitri Kirsanoff - *interprete*: Nadia Sibirskaia. (*Presente con un frammento alla retrospettiva di Venezia*).

1931 LES NUITS DE PORT SAID (Le notti di Porto Said) - *coregista*: Leo Mittler - *scenario*: J. Walther Mehring - *scenografia*: Alfred Junge - *interpreti*: Gustav Diessl, Oskar Omolka, Renée Héribel, Leonard Steckel, Marcel Vallée, Nadia Sibirskaia, Hans Adalbert von Schlettow, Marguerite Moréno, Tony D'Algy, Jean Worms, Armand Lurville, Ricardo Nuñez, Fred Bulin, Néni-Yo - *produzione*: Paramount.

1934 RAPT o LA SÉPARATION DES RACES - *soggetto*: dal romanzo di C.F. Ramuz - *sceneggiatura*: B. Fondane - *fotografia*: Victor Gluck *e* Schnirch - *musica*: Arthur Honegger *e* Arthur Hoérée - *interpreti*: Dita Parlo, Vital, Nadia Sibirskaia, Lucas Gridoux, M. Laurent, R. Bagger, A. Boverio - *produzione*: Mentor Film (film realizzato in Svizzera).

1935 LES BERCEAUX - *documentario.*

1936 VISAGES DE FRANCE - *fotografia*: Marcel Grignon - *musica*: Arthur Honegger (*documentario*).

LA FONTAINE D'ARÉTHUSE - *cortometraggio musicale.*

LA JEUNE FILLE AU JARDIN - *scenario*: Emile Vuillermoz - *coreografie*: Clotilde Sakharoff - *musica*: Frédéric Mompau - *produzione*: Compagnie des grands artistes internationaux, Lyon (*cortometraggio*).

1937 FRANCO DE PORT - *scenario e dialoghi*: Dimitri Kirsanoff - *fotografia*: Willy - *scenografia*: Jean Douarinou - *musica*: Georges Van Parys - *interpreti*: Colette Darfeuil, Berval, Nadia Sibirskaia, Paul Azaïs, Robert Le Vigan, Milly Mathis, Nino Costantini, Lucas Gridoux, Sinoël ,Edouard Delmont, Pierre Sergeol, Teddy Michaud, Clarel, Marthe Mussine, Jeanine Darcey - *produzione*: Films Azur.

1938 LA PLUS BELLE FILLE DU MONDE - *scenario e dialoghi*: Dimitri Kirsanoff - *fotografia*: Georges Clerc *e* Philippe - *scenografia*: Jacques Lux - *musica*: Arthur Hoérée *e* Maurice Thiriet - *interprfeti*: Véra Flory, Georges Rollin, Nino Costantini, Pierrette Audry, Nadia Sibirskaia, Gaby du Cros, André Delmo, Léo Mora, Lyne Lassalle, Jeanine Darcey, Gildès, Jean Riveyre - *produzione*: Le Trident.

L'AVION DE MINUIT (L'aereo di mezzanotte) - *soggetto*: dal romanzo di Roger Labric, - *sceneggiatura*: Dimitri Kirsanoff - *interpreti*: André Luguet, Abel Jacquin, Colette Darfeuil, Jules Berry, Robert Le Vigan, Bever, Maxudian, Muguette Belval, Nino Costantini, Ginette d'Yd, Marfa Dhervilly, Marc Dantzer - *produzione*: Amical-Lutèce Film.

1939 QUARTIER SANS SOLEIL - *scenario e dialoghi*: Dimitri Kirsanoff - *interpreti*: Berval, Colette Darfeuil, Jean Servais, Jean Brochard, Charlotte Lyses, Michèle Lahaye, Nadia Sibiriskaia, Jacqueline Baudoin, Jacques Allain, Ludmilla Pitoëff - *produzione*: R. Bianco.

1946 DEUX AMIS - *soggetto*: da Guy de Maupassant - *produzione*: Films Azur (*cortometraggio*).

1950 FAITS DIVERS À PARIS - *scenario*: Armand Deleule - *fotografia*: Marcel Fradetal - *musica*: Chosson - *montaggio*: Monique Kirsanoff - *interpreti*: Roger Legris, Denis Fontaine, Olivier François, Louis Florencie - *produzione*: Films Kirsanoff.

1951 ARRIÈRE-SAISON - *soggetto*: Dimitri Kirsanoff, ispirato da una strofa di Baudelaire - *fotografia*: André Costey - *musica*: Arthur Hoérée - *produzione*: Films Kirsanoff (*cortometraggio*).

LA MORT DU CERF o UNE CHASSE À COURRE À VILLERS-COTTERETS - *scenario*: Dimitri Kirsanoff - *fotografia*: Houdeyer - *musica*: Maurice Thiriet - *produzione*: Films Kirsanoff (*cortometraggio*).

1952 LE TÉMOIN DE MINUIT - *scenario*: René Barjavel *e* Morvan Levesque - *adattamento e dialoghi*: René Barjavel - *fotografia*: Roger Fellous - *scenografia*: Jean Douarinou - musica: Raymond Legrand - *montaggio*: Jacqueline Douarinou - *interpreti*: Henri Guisol, Claude May, Raymond Pellegrin, Catherine Erard, Rolande Alexandre, Maria Riquelme, Jean Hebey - *produzione*: Paris-Monde-Production.

1955 LE CRÂNEUR - *soggetto*: Jacques Companeez - *sceneggiatura*: Jacques Companeez, Louis Martin, Claude Desailly - *fotografia*: Roger Fellous - *scenografia*: Robert Hubert - *musica*: Marc Lanjean - *montaggio*: Monique Kirsanoff - *interpreti*: Raymond Pellegrin, Marina Vlady, Dora Doll, Paul Frankeur, Alain Nobis, Hélène Vallier, Paul Demange, Georges Lannes - *produzione*: Vascos Film - Hoche Production.

MÉCANISATION ET REMEMBREMENT - *produzione*: Films Kirsanoff (*cortometraggio*).

1956 CE SOIR LES JUPONS VOLENT - *scenario*: Jean Marsan - *dialoghi*: Jean Marsan *e* Claude Desailly - *fotografia*: Roger Fellous - *scenografia*: Robert Hubert - *interpreti*: Sophie Desmarets, Brigitte Auber, Anne Vernon, Ginette Pigeon, Nadine Tallier, Nadine Basile, Jean Chevrier, Jacques Fabry, André Versini, Philippe Nicaud, François Patrice - *produzione*: Socipex.

1957 MISS CATASTROPHE - *soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Raymond Caillava - *fotografia*: Roger Fellous - *scenografia*: Robert Hubert - *interpreti*: Sophie Desmarets, Philippe Nicaud, Nadine Tallier, Bernard Dheran, Micheline Dax, Gérard Sety, Armand Bernard, Louis Seigner, Robert Vattier, René Blancard, Roland Armontel - *produzione*: Vascos Film - Socipex-Sonofilm.

## Max Ophüls

*Vero nome*: *Maximilian Oppenheimer. Nato a Saarbrücken il* 6 *maggio* 1902 *da famiglia israelita. Deceduto ad Amburgo il* 25 *marzo* 1957.

1930 DANN SCHÖN LIEBER LEBERTRAN - *soggetto*: Eric Kästner - *sceneggiatura*: Emeric Pressburger - *fotografia*: Eugen Schufftan - *interpreti*: Käthe Haak, Heinz Günsdorf, Paul Kemp (*cortometraggio*).

1931 DIE VERLIEBTE FIRMA - *soggetto*: Ernst Marischka *e* Bruno Granichstaedten - *sceneggiatura*: Fritz Zeckendorf - *fotografia*: Karl Puth - *musica*: Bruno Granichstaedten, Grete Walter, Ernst Hauke - *interpreti*: Anny Ahlers, Gustav Fröhlich, Lien, Deyers, Ernst Verebes, José Wedorn, Hubert von Meyerinck, Fritz Steiner, Leonard Steckel, Hermann Krehan, Werner Finck - *produzione*: D.L.S.

1932 DIE VERKAUFTE BRAUT (La sposa venduta) - *soggetto*: dall'opera omonima di Friedrich Smetana - *adattamento*: Jaroslav Kvapil - *sceneggiatura*: Curt Alexander *e* Max Ophüls - *fotografia*: Reimar Kuntze, Franz Koch, Herbert Illing *e* Otto Wirsching - *musica*: Friedrich Smetana *e* Theo Mackeben - *interpreti*: Jarmila Novotna, Karl Valentin, Willy Domgraf-Fassbänder, Paul Kemp, Liesl Karlstadt, Annemarie Sörensen, Max Schreck, Hans Appel, Ernst Ziegler, Max Nadler, Hermann Kner, Maria Janowska, Karl Riedel, Georg Holl, Richard Revy, Lothar Koerner, Lotte Deyers, Mary Weiss, Trude Haefelin, Dominik Loescher, Kurt Horwitz, Therese Giehse, Eduard Mathes-Roeckel, Max Duffek, Beppo Brem - *produzione*: Reichs-Liga Film.

DIE LACHENDEN ERBEN - *soggetto*: Felix Joachimson - *sceneggiatura*: Trude Herka - *fotografia*: Eduard Hoesch - *musica*: Clemens Schmalstich *e*

Hans Otto Borgmann - *interpreti*: Lien Deyers, Lizzi Waldmüller, Heinz Rühmann, Max Adalbert, Julius Falkenstein, Ida Wüst, Walter Janssen, Friedrich Ettel - *produzione*: U.F.A.

LIEBELEI (Amanti folli) *soggetto*: da un racconto di Arthur Schnitzler - *sceneggiatura*: Hans F. Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophüls - *fotografia*: Franz Planer - *musica*: Théo Mackeben - *interpreti*: Magda Schneider, Luise Ullrich, Gustaf Gründgens, Willy Eichberger, Wolfang Liebeneiner, Olga Tschechowa, Paul Otto, Paul Hörbiger, Lotte Spira, Bruno Kastner, Walter Steinbeck - *produzione*: Elite.
*Edizione francese - dialoghi*: A. Doderet - *interpreti*: Georges Rigaud, Simone Héliard (terminata nel 1933).

1934 ON A VOLE' UN HOMME (Hanno rubato un uomo!) - *scenario*: André Pujol - *fotografia*: René Guissart - *musica*: Bronislav Kaper e Walter Jurman *interpreti*: Henri Garat, Lily Damita, Fernand Fabre, Charles Fallot, Nina Myral, Pierre Labry, Robert Goupil, Guy Rapp - *produzione*: Fox Europa - Erich Pommer.

LA SIGNORA DI TUTTI - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Salvator Gotta *sceneggiatura*: Hans F. Wilhelm, Max Ophüls, Curt Alexander - *fotografia*: Ubaldo Arata - *scenografia*: Giuseppe Capponi - *musica*: Danièle Amfithéatrof - *montaggio*: F. M. Poggioli - *interpreti*: Isa Miranda, Federico Benfer, Memo Benassi, Tatiana Pavlova, Nelly Corradi, Lamberto Picasso, Franco Coop, Mario Ferrari, Egisto Olivieri, Vinicio Sofia, Attilio Ortolani, Gildo Bocci, Alfredo Martinelli, Andrea Checchi, Elena Zareschi, Giulia Puccini, Luigi Barberi, Achille Majeroni, Mattia Sassanelli, Ines Cristina Zacconi - *produzione*: Novella Film - Rizzoli, Milano.

AVE MARIA DI SCHUBERT: *fotografia*: Franz Planer (*cortometraggio*).

1935 VALSE BRILLANTE DE CHOPIN: *fotografia*: Franz Planer - *interprete*: Braïlowsky (*cortometraggio*).

DIE KOMÖDIE UM GELD: *scenario*: H. Schlee e Max Ophüls - *fotografia*: Eugen Schufftan - *interpreti*: Rine Otte e H. Bowber. (Realizzato in Olanda).

DIVINE - *soggetto*: Colette - *sceneggiatura*: Colette e Max Ophüls - *fotografia*: Roger Hubert - *musica*: Albert Wolff - *interpreti*: Simone Berriau,, Georges Rigaud, Gina Manès, Sylvette Fillacier, Thérèse Dorny, Philippe Hériat, Yvette Lebon, Paul Azaïs, Catherine Fonteney, Marcel Vallée, Claude Roussell, Gabriello, Nane Germon, Edith Mera, Colette - *produzione*: Eden.

1936 LA TENDRE ENNEMIE (La nostra campagna) - *soggetto*: dalla commedia di André Paul Antoine - *sceneggiatura*: Curt Alexander e Max Ophüls - *dialoghi*: André Paul Antoine - *fotografia*: Eugen Schufftan e René Colas - *musica*: Albert Wolff - *interpreti*: Simone Berriau, Jacqueline Daix, Catherine Fonteney, Georges Vitray, Lucien Nat, Henri Marchand, Laure Diana, Marc Valbel, Germaine Reuver, Camille Bert, Janine Darcey - *produzione*: Eden .

1937 YOSHIWARA (Yoshiwara, il quartiere delle gheise) - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Maurice Dekobra - *sceneggiatura*: Maurice Dekobra e Wolfgang Wilhelm - *fotografia*: Eugen Schufftan - *musica*: Paul Dessau - *scenografia*: André Barsacq - *interpreti*: Pierre Richard-Willm, Michico Tanaka, Sessue Hayakawa, Roland Toutain, Camille Toutain, Camille Bert, Lucienne Lemarchand, Gabriello, Léon Arvel, Ky-Duyen, Foun-Sen, Maurice Devienne - *produzione*: Excelsior Film.

1938 WERTHER o LE ROMAN DE WERTHER (Werther) - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Wolfgang Goethe - *riduzione e sceneggiatura*: Hans Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophüls - *dialoghi*: Ferdinand Crommelynck - *fotografia*: Eugen Schufftan e Bourgasoff - *scenografia*: Eugène Lourié e Max Douy - *musica*: Paul Dessau e Henri Kerblay su temi di Gretry, Bach, Beethoven, Mozart e Schubert - *costumi*: Annette Sarradin - *montaggio*: Gerald Bendsorp e Jean Sacha - *interpreti*: Annie Vernay, Jean Galland, Pierre Ri-

chard-Willm, Paulette Pax, Henri Guisol, Paulette Degris, Roger Legris, Georges Vitray, François Périer, Jean Buquet, Philippe Ricard, Léonce Corne, Denise Kerny, Edmond Beauchamp, Bever, Nossent, G. Terny - *produzione*: Seymour Nebenzahl *per la* Nero Film.

1939 SANS LENDEMAIN (Tutto finisce all'alba) - *soggetto*: Hans Wilhelm, Max Colpet, Hans Jacoby - *sceneggiatura*: André Paul Antoine, Hans Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophüls - *dialoghi*: André Paul Antoine - *fotografia*: Eugen Schufftan *e* Portier - *scenografia*: Eugen Lourié - *musica*: Allan Gray - *interpreti*: Edwige Feuillère, Georges Rigaud, Daniel Lecourtois, Georges Lannes, Paul Azaïs, Mady Berry, Janne Marken, Pauline Carton, Gabriello, Michel François, Roger Maxime - *produzione*: Cine Alliance.

1940 DE MAYERLING À SERAJEVO (Da Mayerling a Serajevo) - *soggetto*: Carl Zuckmayer *e* Marcelle Maurette - *sceneggiatura*: André Paul Antoine, Curt Alexander, Max Ophüls - *dialoghi*: André Paul Antoine *e* Jacques Natanson - *fotografia*: Curt Courant *e* Otto Heller con la supervisione di Eugen Schufftan - *scenografia*: Jean D'Eaubonne - *musica*: Oscar Strauss - *montaggio*: Jean Oser - *interpreti*: Edwige Feuillère, John Lodge, Jean Worms, Aimé Clariond, Gabriele Dorziat, Aimos, Jean Debucourt, Marcel André, Henri Bosc, Francine Claudel, Gilbert Gil, Edy Debray, Georges François Frontec, Colette Régis - *produzione*: Tuscherer.

1947 THE EXILE (Il re in esilio) - *produttore*: Douglas Fairbanks, jr. - *soggetto*: dal romanzo « His Majesty, the King » di Cosmo Hamilton - *sceneggiatura*: Douglas Fairbanks, jr. e Max Ophüls - *fotografia*: Frank Planer - *scenografia*: Bernard Herzbrun *e* Hilyard Brown - *musica*: Frank Skinner - *montaggio*: Ted Kent - *interpreti*: Douglas Fairbanks, jr., Paule Croset, Maria Montez, Robert Coote, Nigel Bruce, Henry Daniell, Otto Waldis, William Trenk, Eldon Gorst, Michele Haley - *produzione*: Universal.

1948 LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Lettere da una sconosciuta) - *soggetto*: da una novella di Stefan Zweig - *sceneggiatura*: Howard Koch *e* Max Ophüls - *fotografia*: Frank Planer - *scenografia*: Alexander Golitzen - *musica*: Daniele Amfitheatrof - *montaggio*: Ted Kent - *interpreti*: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Journet, Art Smith, Carol Yorke, Howard Freeman, John Good, Leo B. Pessin, Erskine Sanford, Otto Waldis, Sonja Bryden - *produzione*: Universal.

1949 CAUGHT - *soggetto*: da « Wild Calendar » di Libbie Block - *sceneggiatura*: Arthur Laurents - *fotografia*: Lee Garmes - *scenografia*: Frank Sylos - *musica*: Frederick Hollander - *montaggio*: Robert Parrish - *interpreti*: James Mason, Barbara Bel Geddes, Robert Ryan, Ruth Brady, Curt Bois, Frank Ferguson, Natalie Schaefer, Art Smith, Sonia Darrin, Bernardene Hayes, Ann Morrison, Wilton Graff, Jim Hawkins, Vicki Raw-Stiener - *produzione*: Wolfang Reinhardt per la Enterprise - Metro Goldwyn Mayer.

THE RECKLESS MOMENT (Sgomento) - *soggetto*: da un racconto di Elisabeth Saxnay Holding: « The Blank Wall » - *adattamento*: Mel Dinelli *e* Robert E. Kent - *sceneggiatura*: Henry Garson *e* Robert E. Kent - *fotografia*: Burnett Guffey - *scenografia*: Cary Odell - *musica*: Hans Salter - *montaggio*: Gene Havlick - *interpreti*: James Mason, Joan Bennett, Geraldine Brooks, Henry O'Neil, Shepperd Strudwick, David Bair, Roy Roberts, Frances Williams - *produzione*: Walter Wanger *per* la Columbia Pictures.

1950 LA RONDE - *soggetto*: dall'opera teatrale di Arthur Schnitzler - *adattamento, sceneggiatura e dialoghi*: Jacques Natanson - *fotografia*: Christian Matras - *scenografia*: Jean D'Eaubonne - *costumi*: Georges Annenkov - *musica*: Oscar Strauss - *montaggio*: Léonide Azar - *interpreti*: Simone Signoret, Simone Simon, Danielle Darrieux, Isa Miranda, Odette Joyeux, Anton Walbrook, Serge Reggiani, Daniel Gélin, Fernand Gravey, Jean-Louis Barrault, Gérard Philipe - produzione: Sacha Gordine. (*Presentato alla retrospettiva di Venezia*).

1951 LE PLAISIR (Il piacere) - *soggetto*: da tre racconti di Guy de Maupassant: « Le Masque », « La Maison Tellier », « Le Modèle » - *sceneggiatura*: Jacques Natanson e Max Ophüls - *dialoghi*: Jacques Natanson - *fotografia*: Philippe Agostini - *scenografia*: Jean D'Eaubonne - *musica*: Joë Hajos e Maurice Yvain - *montaggio*: Léonide Azar - *costumi*: Georges Annenkov - *interpreti*: Gaby Morlay, Claude Dauphin, Jean Galland, Jean Gabin, Pierre Brasseur, Danielle Darrieux, Madeleine Renaud, Ginette Leclerc, Mila Parély, Paulette Dubost, Mathilde Casadesus, Louis Seigner, Jean Meyer, Henry Crémieux, Antoine Balpêtré, Vadet, Baconnet, Gaby Bruyère, Simone Simon, Daniel Gélin, Jean Servais, Joëlle Jany - *produzione*: C.C.F.C.

1953 MADAME DE... (I gioielli di Madame de...) - *soggetto*: dal romanzo di Louise de Vilmorin - *adattamento e sceneggiatura*: Marcel Achard, Max Ophüls, Annette Wademant - *dialoghi*: Marcel Achard - *fotografia*: Christian Matras - *scenografia*: Jean D'Eaubonne - *musica*: Oscar Strauss *e* Georges Van Parys - *montaggio*: Borys Lewin - *costumi*: Georges Annenkov *e* Rosine Delamare - *interpreti*: Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio De Sica, Jean Debucourt, Mireille Perrey, Jean Galland, Lia Di Leo, Paul Azaïs, France Asselin, Hubert Noël, Albert Michel, Florence Arnaud, René Worms, Michel Salina, Josselin, Germaine Stainval, Colette Régis, Georges Paulais, Robert Moor, Max Mégy, Guy Favières - *produzione*: Franco London Film - Indusfilm-Rizzoli.

1955 LOLA MONTES (Lola Montes) - *soggetto*: dal romanzo « La vie extraordinaire de Lola Montès » di Cécil Saint-Laurent - *adattamento*: Max Ophüls e Annette Wademant - *sceneggiatura*: Max Ophüls - *dialoghi*: Jacques Natason - *fotografia ( Cinemascope-Eastmancolor)*: Christian Matras - *scenografia*: Jean D'Eaubonne - *musica*: Georges Auric - *montaggio*: Madeleine Gug - *costumi*: Georges Annenkov - *Interpreti*: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Will Quadflieg, Oscar Werner, Henri Guisol, Lise Delamare, Béatrice Arnac, Paulette Dubost, Jacques Fayet, Piéral, Hélène Manson, Daniel Mendaille, Jeanine Fabre - *produzione*: Gamma Film - Union Film - Oska film. (*Presente con un episodio alla retrospettiva di Venezia*).

*(a cura di ROBERTO CHITI)*

# Rapporto sulle cose di Boemia
## *(Il X Festival di Karlovy Vary)*

*di GIULIO CESARE CASTELLO*

Il ghiaccio è rotto. Il Festival di Karlovy Vary non è più, per noi, « l'altra faccia della luna ». Ci siamo stati, in occasione del decimo anniversario della manifestazione, siamo stati accolti con una ospitalità cordiale e sorridente, abbiamo visto e giudicato. La tentazione di stendere un ragguaglio che vada oltre la disamina dei singoli film presentati sarebbe forte: ma stavolta ci limiteremo ad annotare come, in una cornice che fa ancora, di per sé, molto « belle époque » absburgica, si aggiri una folla eterogenea, composta da un lato, dalle delegazioni internazionali (talvolta pittoresche, in quanto provenienti dai quattro angoli del globo), dall'altro, da un pubblico che reca i segni evidenti dell'accorciamento delle distanze, del livellamento sociale, un pubblico assiduo ed attento, che spinge la propria cortesia fino ad applaudire tutti i film, onde risulta abbastanza difficile farsi un'idea esatta dei suoi gusti. A Karlovy Vary l'atmosfera è — *et pour cause* — estremamente « unformal », simpaticamente priva di obblighi mondani (anche se i ricevimenti abbondano); e tuttavia certi aspetti del cerimoniale appaiono, ai nostri occhi occidentali, di una inusitata solennità: mi riferisco tanto alla elaborata presentazione, ogni sera, al pubblico, delle varie delegazioni (con dovizia di discorsi) quanto a tutto ciò che concerne la giuria, la quale fra l'altro conclude le proprie fatiche, esposta al colto ed all'inclita sulle due file di una pedana innalzata sul palcoscenico la mattina della cerimonia di chiusura.

Ma non divaghiamo. E cominciamo col dire che l'interesse dell'osservatore occidentale il quale si rechi a Karlovy Vary è sopra tutto appuntato sulla produzione dei paesi di « democrazia popolare ». Tale interesse risulta poi doppiamente giustificato in quanto, ad onta del riconoscimento ufficiale del Festival da parte della Federazione internazionale dei produttori (avvenuto nel 1956), i grandi paesi dell'orbita atlantica continuano a dimostrare un mediocre interesse per la manifestazione cecoslovacca. Quest'anno, per esempio, gli Stati Uniti non hanno inviato nessun film di lungometraggio, la Gran Bretagna non ha trovato di meglio da offrire che la terza avventura del « dottore » (*Doctor at Large* di Ralph Thomas), l'Italia ha basato la sua rappresentanza ufficiale sul « turistico » e scalcinato *Souvenir d'Italie* di Pietrangeli e sul modesto *Il momento più bello* di Luciano Emmer, cui si è poi aggiunto, invitato dagli organizzatori, *La donna del giorno* di Fran-

*Doctor at Large*, di Ralph Thomas (Gran Bretagna).

*Souvenir d'Italie*, di Antonio Pietrangeli (Italia).

*Il momento più bello,* di Luciano Emmer (Italia).
*La donna del giorno,* di Francesco Maselli (Italia).

*Typhon sur Nagasaki,* di Yves Ciampi (Francia).

*Les sorcières de Salem,* di Raymond Rouleau (Francia).

cesco Maselli, film che ha fatto la sua figura ed ha riscattato in qualche modo la triste sorte incontrata in Italia, dove pubblico e critica sono stati, una volta tanto, concordi nel fargli il viso dell'armi. (Il mio parere personale è che *La donna del giorno* sia un film migliore di quel che si è fatto credere da molti: la natura stimolante dell'idea-base e la sorprendente maturità della fattura riscattano infatti — fino ad un certo punto — le gravi improbabilità dello scenario). Quanto alla Francia, ha messo in vetrina un *Typhon sur Nagasaki* di Yves Ciampi, che sciorina un discutibile folclore nipponico nel raccontare la storiella banaluccia di un ingegnere con il volto di Jean Marais, in bilico tra le grazie spirituali della delicata giapponesina Keiko Kishi e quelle sensuali di Danielle Darrieux, sfoggiante un variegato, squisito estro di commediante, attenta alle sfumature psicologiche. Il dilemma dell'ingegnere è risolto dallo scoppio di un cataclismatico tifone; il quale ha offerto l'occasione all'operatore Alékan e sopratutto ai tecnici degli effetti speciali per compiere un lavoro di prim'ordine.

Ma il pezzo forte della rappresentanza francese era un film meno « ufficiale », frutto di una coproduzione con la Germania Orientale: *Les sorcières de Salem* di Raymond Rouleau. Si tratta di una trasposizione cinematografica di *The Crucible* di Arthur Miller, affidata alle cure di quello straordinario animatore di grosse macchine spettacolari che è Rouleau, già allestitore del dramma sulle scene parigine. Il *cast* e i *credits* dell'opera sono imponenti: Simone Signoret e Yves Montand capeggiano una distribuzione. che comprende fra gli altri Jean Debucourt e le inedite Mylène Demongeot e Pascale Petit; Jean-Paul Sartre è stato mobilitato per lo scenario, mentre la fotografia è firmata da Claude Renoir, la sceneggiatura da Lila de Nobili e la musica da Hans Eisler. Il risultato di tanto sforzo produttivo impone, con tutti i suoi limiti, l'ammirazione. Non accade ogni giorno di ammirare un complesso di interpreti come quello de *Les sorcières de Salem,* nel quale non si sa se ammirare di più la stupenda consapevolezza umana della Signoret (cui il Montand non la cede di molto) o la conturbante carica, istericamente sensuale, della adolescente e torbida Demongeot, una « rivelazione » nel pieno senso della parola (come del resto la Petit). Mossi da una mano sapiente di concertatore, questi interpreti (l'unica riserva va fatta proprio per Rouleau, che come attore è decisamente mediocre) raggiungono una potenza drammatica d'eccezione, che da sola sostiene il film, cui lo stupendo rigore figurativo della fotografia cinemascopica in bianco e nero di Renoir (sfruttante vividamente le risorse dei bellissimi esterni realizzati in terra germanica e delle pertinenti costruzioni scenografiche) conferisce un'altissima dignità formale. Le riserve che l'opera sollecita riguardano, caso mai, lo scenario, il modo, cioè, con cui Sartre ha sviluppato in una elaborata progressione narrativa la densa concentrazione drammatica del dramma di Miller. Secondo me il difetto non è tanto quello indicato da Bazin (di un mancato approfondimento ambientale, pur reso necessario dall'ampliamento della prospettiva) quanto quello consistente in un eccessivo allargamento dei tempi, ingeneratore di qualche prolissità, di qualche zeppa pleonastica (vedi il finale ad effetto, che nulla aggiunge

alla tensione drammatica, anzi la scarica a torto). Con più calma, in sede di analisi specifica del film, si potrebbero discutere talune modifiche di dettaglio apportate da Sartre (l'impostazione data al personaggio di Danforth, ahimè poi assunto da Rouleau come interprete, la minimizzazione del personaggio del reverendo Hale, etc.), ma un'analisi del genere non sposterebbe il giudizio sull'opera, che è, tutto sommato, largamente positivo.

*Nuit et brouillard,* di Alain Resnais (Francia).

La complessiva buona figura della Francia è stata dovuta anche alla presenza del già notissimo e mirabile documentario di Alain Resnais *Nuit et brouillard,* sugli orrori dei campi di concentramento nazisti, il quale non ha avuto difficoltà a prevalere in un campo singolarmente sprovvisto di opere di grande rilievo. Mette conto di osservare qui come anche più povero sia apparso il panorama nel settore dei film di disegni e pupazzi animati. Vero è che fuori concorso mi è accaduto di vedere uno dei film più deliziosi e straordinari che si possono immaginare: vale a dire l'ancora incompleto *Stvoreni sveta* (La creazione del mondo), lo spiritosissimo *cartoon* dalla poesia candida, fragrante e burlona, che Eduard Hofman sta realizzando su disegni di Jean Effel e conta di portare a termine per l'anno prossimo. Finora ne esistono millecinquecento metri, che sono stati sufficienti (anzi, qualche piccolo taglio non nuocerà) per raccontare tutta la prima fase della creazione, cui, per essere completa, non manca più che l'apparizione sulla terra dell'uomo e della sua compagna. Raramente accade al cinema di provare un diletto tanto pieno come nell'assistere alle intraprendenti giornate di questo bonario vecchietto circondato da uno sciame di marmocchi alati, il quale, nel corso delle sue benefiche creazioni (che avvengono secondo moduli antropomorfici) deve subire la maligna concorrenza del diavolo, al quale si deve la dispettosa creazione di tutte le cose fastidiose con cui oggi ci troviamo ad aver a che fare sulla terra.

*Stvoreni sveta* (La creazione del mondo), di Edmond Hofman.

*Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull,* di Kurt Hofmann (Germania Occidentale).

Sempre in campo occidentale va ricordata la Germania di Bonn, la quale ha figurato assai dignitosamente con *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* di Kurt Hofmann, film ispirato all'ultimo ed incompiuto romanzo di Thomas Mann, dedicato appunto alle « confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull ». Non si capisce bene perché la Germania Occidentale, che non ha abbondanza di opere di classe, abbia ritenuto bene di presentare questo film ad un Festival come quello di Karlovy Vary, che si svolge sotto l'insegna programmatica delle « nobili relazioni tra i popoli » e della « durevole amicizia fra le nazioni ». Non che l'opera contraddica in nulla a siffatti principi, ma essa non poteva non rischiare, in quella sede, di venir considerata, tutto sommato, futile (penso che a Cannes o a Venezia avrebbe potuto trovar migliore accoglienza). Certo, la responsabilità per un simile risultato ricade in una certa misura usl regista e sopra tutto sul suo scenarista Robert Thoeren, che nel ridurre l'opera di Mann hanno preferito seguire la via più brillantemente superficiale. Ciò non toglie che l'evocazione ironica del clima di una Germania guglielmina (e successivamente di quello di una Parigi « belle époque ») sia ricco di stilizzato gusto, grazie anche alla raffinatezza saporita della cornice scenografica, e che, sul piano di una commedia di costume cinica e disincantata, il film goda, nella

sua prima parte specialmente (la seconda, cede a qualche accentuazione quasi di farsa, sia pur sempre stilizzata, nello sballarle grosse con tanta disinvoltura), di una sua felicità sciolta ed arguta, di assai gradevole resa spettacolare. Alla civilità della fattura e dell'allestimento, al garbo pungente del dialogo, al brio di certe trovate, allo sporadico timbro umano di talune situazioni (la proposta che Felix riceve dall'anziano lord, desideroso di colmare la propria solitudine) corrisponde la presenza, nei panni del protagonista, di un attore apollineo (di una bellezza appropriatamente ambigua), dalle virtuosistiche risorse di commediante, come Horst Buchholz, sul cui avvenire su piano internazionale sarei pronto a scommettere. Qualcuno gli ha rimproverato l'eccesso di simpatia di cui egli ha caricato il canagliesco ed irresistibile personaggio, ma mi pare che il difetto sia da attribuire, come accennavo sopra, allo scenarista ed al regista: all'attivo dell'attore rimane, indiscutibilmente, un dono prestigioso di eleganza, di spirito, di *charme*. Un dono che si identifica con lo stile.

*La laguna dei desideri*, di Georges A. Zervos (Grecia).

*Cinco gallinas y el cielo*, di Ruben W. Cavallotti (Argentina).

La partecipazione internazionale di Karlovy Vary è stata di notevole larghezza: ha consentito fra l'altro di prendere contatto con i prodotti di nazioni le quali sono ancora, cinematograficamente parlando, in fasce, come, che so, la Birmania, il Paraguay, la Mongolia, prodotti ora più ora meno rozzi, e magari in qualche caso non scoraggianti. In un ambito tanto largo c'è stato posto per le escandescenze erotiche di un film greco (con pretese sociali, ma in realtà tutto da ridere), intitolato programmaticamente *La laguna dei desideri* e diretto da Georges A. Zervos, come per le ingenue velleità di un giovane regista argentino, Ruben W. Cavallotti, il quale, per difetto di fantasia e di nerbo, ha sciupato un'ideuzza piccola piccola, la quale in mano, che so, ad un Berlanga (mi accontento di poco) avrebbe potuto dare origine ad un film ben più arguto che non *Cinco gallinas y el cielo*.

*L'uomo diavolo*, di Eisuke Takizawa (Giappone).

Tra le nazioni « vergini » ne ho nominato un paio di asiatiche. Ed in effetti il Festival ha avuto tra le sue caratteristiche salienti una ricca partecipazione di quel continente: da Ceylon (fuori concorso) alla Corea del Nord, dal Vitnam (solo un documentario) alla Cina Popolare, dall'India al Giappone. Dei due film presentati da quest'ultimo ha fatto spicco *L'uomo diavolo* di Eisuke Takizawa, il quale ha riproposto un tema che, come è ben noto, rientra fra le costanti del cinema nipponico, dal punto di vista dei contenuti: il tema, cioè, della prostituzione. Ma l'interesse particolare del film risiede nel fatto che, pur aprendo acuti scorci sul mondo delle prostitute (ed osservato con estrema finezza è il personaggio della più giovane, la quale si uccide), esso affronta il problema da un altro punto di vista, cioè da quello dell'uomo che esercita la professione del mercante di donne. Lo spunto è singolare: si tratta di un individuo il quale, avendo compiuto una amara esperienza durante il suo periodo di vita militare, in un Giappone 1906 — questo scorcio iniziale evoca in maniera densa e pregnante la brutalità di un mondo militaristico — decide di ergersi contro la società e l'umanità, in una sorta di fanatica esasperazione, che lo induce a volersi identificare col diavolo. E da uno spirito demoniacamente avido e spietato, sordo ad ogni richiamo umano, appare realmente trasci-

nato il protagonista, la cui condanna viene definitivamente sancita nel nobile finale, allorché la moglie, sopraffatta dalla vergogna, dal disgusto e dalla pena, preferisce uccidersi piuttosto che continuare a stare accanto ad un simile uomo. Il tema era singolare e terribilmente arduo: lo sviluppo che nel film esso ha avuto non è stato privo di sbandamenti, dovuti più che altro (a parte le solite intrusioni melodrammatiche, inevitabili in un film giapponese), ad un accavallarsi di motivi convergenti, talvolta non pienamente approfonditi: vi è anzi tutto il satanismo del protagonista, un satanismo di natura, come s'è visto, del tutto particolare, con valore di rivolta morale individualistica e sociale al tempo stesso, una rivolta egoistica e folle; vi è il lato umano del suo inumano esistere, vale a dire la presenza al suo fianco della moglie; vi è il mondo delle prostitute, colto, come s'è detto, attraverso scorci significanti, e quello dei loro clienti; e poi vi sono le forze che combattono e difendono la prostituzione, l'Esercito della salvezza, i « gangsters », i rappresentanti dell'« ordine » imperialistico e militaristico. Tutti questi motivi si intersecano, si sopraffanno; talvolta il film perde la sua nitidezza di disegno, talaltra lascia perplessi, in quanto il furore di quel protagonista va oltre la nostra possibilità occidentale di adesione (mentale). Ma la civiltà della realizzazione è sempre elevata, e la suggestione di quella feroce monomania innegabile, e la sincerità accorata della polemica spesso immediata. Ma sopra tutto il film vive e lievita per le frequenti e dolenti aperture umane, raggiungendo, nella rappresentazione di un'umanità senza speranza, quella casta melanconia che è la più alta virtù di tanta produzione giapponese.

*Il sacrificio del Nuovo Anno,* di Sang Chu (Repubblica Popolare Cinese).

Confesso di non essere rimasto particolarmente sensibile al fascino, da molti avvertito, del film presentato dalla Cina Popolare: *Il sacrificio del Nuovo Anno* di Sang Chu, storia delle peripezie di una donna nell'ancor feudale Cina 1911, dove vigevano costumi e superstizioni tali per cui la moglie era schiava del marito, non solo, ma, qualora rimanesse vedova per due volte (come accade nel film alla protagonista), veniva considerata quale « menagramo » e impedita di accedere al culto degli antenati e degli dei. I guai che capitano all'eroina del *Sacrificio* sono molti: non solo essa perde due mariti (il secondo dei quali impostole e tuttavia buon uomo), ma è afflitta dalle ristrettezze economiche, è costretta a fare la serva, ha il proprio bimbo rapito dai lupi, rimane vittima delle suddette superstizioni e si convince d'essere destinata a crudeli persecuzioni anche dopo morta. La sua fine è quella della mendicante, che una tormenta di neve uccide, senza ch'essa abbia potuto ricevere risposta all'interrogativo angoscioso: se la morte valga a lavare i peccati di cui l'individuo è macchiato, anche senza propria colpa. Illuminato dalla presenza di una delicata interprete, Paj Jang, il film è dignitoso ed opaco; ed appare dominato da quella lentezza che è caratteristica della narrativa orientale. L'impressione che se ne ritrae è che il ritmo non sia del tutto adeguato allo stile ed alla sostanza dell'opera: il che equivale a dire che, se una simile assorta lentezza ci sembra giustificata nei film cinesi di origine teatrale ed operistica (dove il canto e l'elaborato linguaggio minimo, gestuale e di danza mantengono a lungo

ogni singolo movimento drammatico fermo *sur place*), nel caso di un film come questo, dalla struttura soltantò narrativa (anche le origini letterarie di esso sono tali: la fonte è un racconto dello scrittore Lu Sun), il procedimento si risolve in torpore. Tutto questo dico con estrema cautela e perplessità, non senza ammettere che una seconda visione del film potrebbe anche indurmi a rivedere in parte il giudizio. Troppo scarsa è ancora la nostra familiarità con il gusto cinese, che qui rischia di apparire inficiato da un certo convenzionalismo, accentuato dalla retorica dell'avvertimento finale (ci si informa che oggi cose del genere non possono più succedere), in contrasto, del resto, col pudore che domina la narrazione.

*Jagte Raho* (State all'erta - Sotto il manto della notte), di Raj Kapur (India).

Comunque il film cinese ha avuto il secondo premio; ed il primo lo ha ottenuto, non senza contrasti e serie divisioni nell'ambito della giuria, un altro film asiatico: l'indiano *Jagte Raho* (State all'erta), del quale, ad uso degli occidentali, è stato divulgato un altro titolo, che suona: *Sotto il manto della notte*. A dar retta ai *credits*, il film sarebbe stato sceneggiato e diretto da Sambhu Mitra e Amit Maitra, ma la più vera paternità di esso va attribuita a Raj Kapur, singolare figura di produttore, regista ed attore (dalla maschera patetica, ma monocorde e limitata). Questo Kapur è senza dubbio un uomo di talento: il suo torto principale è quello di non avere ancora smaltito le influenze chiarissimamente subite. Che il suo modello sia Chaplin è fin troppo evidente (Kapur ne segue le tracce anche producendo ed interpretando le proprie opere; i due nomi di registi hanno l'aria di riferirsi a dei « negri », dalle mansioni puramente tecniche). Ma il divario di statura tra essi è troppo netto, perché a volte le citazioni non risultino fastidiose, specie a causa dei rilevati limiti di Kapur attore. Vi è un particolare, l'incontro del poveraccio protagonista con il ricco reso espansivo dall'ubriachezza, che sembra tolto di peso da *Le luci della città*. Mi si dice che, all'epoca in cui il film è stato realizzato, l'opera di Chaplin fosse sconosciuta in India. Ma può sempre trattarsi di una citazione di seconda mano. (Così pure l'incontro nel corridoio tra il protagonista e la polizia che corre in senso contrario non può non ricordare, che so, *Il Circo*). Del resto, Chaplin non è il solo punto di riferimento: vi è Mack Sennett, con la scuola dello *slapstick*, vi sono i fratelli Marx, insomma vi è tutto il cinema comico americano. Eppure, non si tratta di un film comico. E qui si arriva al difetto sostanziale dell'opera (cui vanno aggiunte, oltre alle reminiscenze, la povertà interpretativa — se Kapur ha una maschera efficace nella sua insistenza su poche espressioni, altri attori guitteggiano — e la frequente rozzezza della fattura): il suo ibridismo stilistico.

L'apertura è in chiave patetica: un pover'uomo di campagna, giunto nella metropoli in cerca di lavoro, vaga per le strade notturne, assetato. La brutalità altrui gli impedisce di dissetarsi. Finalmente egli penetra, per bere ad una fontana, nel cortile di un grande caseggiato adibito ad abitazioni; ed è scambiato per un ladro, costretto a fuggire, su per le scale e i corridoi dell'immenso palazzo, fra l'isterismo generale degli abitanti, mobilitatisi per la caccia al ladro. A questo punto, lo stile del racconto subisce una brusca svolta: dal patetico si passa al comico, spesso addirittura al farsesco più scoperto. E in tale chiave il racconto si mantiene fin quasi

alla fine, seguendo le disavventure del malcapitato, costretto dalla canea scatenata alle sue calcagna a fuggire di appartamento in appartamento, scoprendo tutte le magagne nascoste in quel caseggiato apparentemente rispettabile, dove l'unica persona perbene è proprio lui, il lacero pezzente braccato come ladro: qui infatti una ragazza amoreggia di nascosto dal padre, là un marito scioperato tenta un furto ai danni della propria stessa moglie, altrove si annida una banda di falsari, né mancano dei fabbricanti clandestini d'alcool: una sentina di corruzione, di vizio, di disonestà, che l'autore scopre, ripeto, in chiave di accesa, grottesca (ora più ora meno felice) comicità. Avvicinandosi alla conclusione il film muta tono per la terza volta: diventa drammatico. Il malcapitato protagonista, stretto ormai da presso dai « sepolcri imbiancati » scatenatisi contro di lui, corre il rischio di finir lapidato, rimane ferito e, ansimante e smarrito, rivolge ai suoi feroci persecutori, un'allocuzione umanamente disperata, in cui denuncia la loro miseria morale, dal suo candore scoperta lungo quella movimentata notte, e si domanda il perché di una simile accanita persecuzione. Viene in mente, pur in una situazione tanto diversa, il discorso di Charlot-Hinkel alla fine del *Dittatore,* con il suo appello alla fiducia nel trionfo della giustizia e della democrazia. E il discorso risulta tanto più efficace, in quanto il personaggio, lungo tutto il corso del film, era stato presso che muto: solo all'acme del racconto la tensione si scarica. Il poveraccio riesce ancora a fuggire e, mentre sorge l'alba dissipatrice dell'incubo (i simboli sono evidentissimi, il nero della notte si addice a quelle anime perdute dei persecutori, mentre la luce del giorno si addice ai puri di cuore, che pur esistono sulla terra), egli trova infine ospitalità ed affetto da parte di un bimbetto nella cui camera è penetrato. Poi, lasciata la casa dell'incubo, incontra in un giardino una fanciulla che finalmente estingue la sua sete, mentre un melodioso canto di pace si diffonde. Quest'ultima parte del racconto, digradante da una patetica drammaticità ad un allegorico lirismo, è certo la più alta, la più ispirata di quest'opera originale (ad onta delle rilevate reminiscenze), stimolante ed evidentemente sincera nel suo messianesimo umanitario. Perfino l'oleografismo dei quadri allegorici finali, che si ricollega figurativamente e nell'impiego del canto, a certa tradizione indiana di portata puramente « locale » e folcloristica, attinge — data la fiorita ingenuità del suo impiego — un clima suggestivo.

Fra le democrazie popolari d'Europa quella organizzatrice del Festival non ha figurato in maniera eccessivamente brillante. Oltre ad un decoroso ma insignificante film slovacco a colori ed in costume, *Poslená bosorka* di Vlado Bahna, la Cecoslovacchia ha infatti esibito un'opera ambiziosa, ma, tutto sommato, un po' delusiva, ad onta di certi suoi meriti: *Dobry Yojak Svejk* (Il bravo soldato Svejk) di Karel Stekly, che, ispirandosi al capolavoro satirico antimilitaristico di Jaroslav Hasek, racconta il primo ciclo di avventure di Svejk, personaggio assurto, con la sua apparente stolidità ed il suo rudimentale buonsenso, e con il suo volto da « Bertoldo » slavo e cittadino, al rango di « maschera » nazionale (il film giunge cioè fino alla partenza di Svejk per il fronte: il seguito alla prossima puntata, che è già in preparazione). Stekly, che, non dimentichiamolo, è pur sem-

*Dobry Yoják Svejk,* (Il bravo soldato Svejk), di Karel Stekly (Cecoslovacchia).

pre il regista di *Sirena,* non è riuscito ad evitare scoglio principale di una riduzione del romanzo di Hasek: la frammentarietà. Il suo lodevole scrupolo di aderenza lo ha indotto da un lato a sbriciolare il racconto in una aneddotica spicciola, dall'altro a renderlo greve per la preponderanza del dialogo. In sostanza, gli è mancata l'ala della fantasia, per adeguarsi alla spregiudicata visione satirica del suo autore, gli è mancato il tocco deformatore di un Grosz. Ciò non toglie che il film sia spesso gustoso e godibile, che certi risultati cromatici siano squillanti ed evocatori di un clima (vedi la sfilata della banda militare durante i titoli di testa), che alcuni interpreti risultino pittorescamente credibili, a cominciare dal protagonista, Rudolf Hrusinsky, la scelta del quale risulta eccellente, grazie alla colorita evidenza di un volto rubizzo in cui gli occhi si sgranano con ilare candore.

*Prolog,* di Efim Dzigan (URSS).

*Vyssota* (Vertigini), di Aleksandr Zarkhi (U.R.S.S.).

Non tesserò particolari elogi della rappresentanza sovietica, che allineava *Prolog* di Efim Dzigan, spettacolo a sfondo storico con impiego dello schermo panoramico e del suono stereofonico, e *Vyssota* (Vertigini), di Aleksandr Zarkhy. Ma quest'ultimo film, il cui scenario reca la firma di Mikhail Papava, ha presentato innegabili motivi di interesse, in quanto costituisce una tappa non trascurabile di quel processo di disgelo, che si suol considerare iniziato da Pudovkin con *Il ritorno di Vassili Bortnikov.* Chi ha fatto dello spirito a buon mercato sui « trattori » potrebbe agevolmente dare a *Vyssota* un secondo titolo, Amore e metallurgia. Poiché stavolta le vicende private dei personaggi si sviluppano sullo sfondo di un complesso di altiforni in fase di costruzione. Ma le facezie sarebbero fuori posto. Poiché nel film è evidente lo sforzo (che per ora si denuncia come tale) di stabilire una dialettica non fittizia e schematica tra la componente « lavoro » e la componente « privati sentimenti » (cioè amore) nell'esistenza umana. Il difetto del film — di cui Nikolai Rybnikov e Inna Makarova sono interpreti gradevoli — risiede in un certo disordine, in una certa dispersività dello scenario, che annuncia ed abbandona temi e figure ed altri ne interseca senza un preciso rigore. Ma apprezzabile, ripeto, è il tentativo di mettere in valore la funzione dell'amore nella vita umana, apprezzabile è qualche principio di spregiudicatezza nel tratteggio dell'esistenza degli individui o delle famiglie, dei loro svaghi e delle loro debolezze e vanità, dei loro dilemmi e slanci affettivi e delle loro incomprensioni (si veda, che so, il ragazzo maniaco della tromba, e sopra tutto la corte di Kolia e Katia, con la scena del *dancing,* ecc., le loro schermaglie).

*Cztowiek na torze* (L'uomo sulle rotaie), di Andrzej Munk (Polonia).

Se il film sovietico ritrae il proprio interesse precipuo dal tentativo, ancora non del tutto maturo, di vincere le remore del conformismo e di far posto ai diritti della psicologia, il film polacco *Cztowiek na torze* (L'uomo sulle rotaie), rappresenta, su questa via, uno splendido punto di arrivo. Regista e coscenarista dell'opera che, forse a causa della sua coraggiosa obiettività di impostazione, è stata considerata da molti esponenti della cultura comunistica con un certo sospetto ed accusata di pessimismo, di mancanza di chiarezza, è quel giovane Andrzej Munk, che nel 1955 a Venezia ottenne un premio, come giovane autore, con l'immaturo se pur eccellentemente fotografato *Gli uomini della croce azzurra,* un film di montagna. La novità « umana » del film di Munk non riguarda però la sfera dei sen-

timenti amorosi, riguarda l'atteggiamento degli uomini di fronte al proprio lavoro, e particolarmente di un uomo, un anziano macchinista di locomotiva. Il racconto inizia con la sua morte: egli viene travolto da un convoglio, accanto ad un semaforo che segna via libera, mentre la situazione sulla strada ferrata è tale per cui, proseguendo a piena velocità, il convoglio andrebbe incontro ad un disastro. Viene aperta un'inchiesta, durante la quale i diversi punti di vista, le diverse mentalità di dirigenti e operai sono messe a confronto: a poco a poco, in maniera frammentaria e apparentemente, spesso, contraddittoria, la vita e la personalità del macchinista ucciso vengono alla luce, attraverso un procedimento che può ricordare modelli illustri (a cominciare da *Citizien Kane*), ma che è qui reimpiegato con estrema consapevolezza e funzionalità narrativa. Da questo contesto a *flashbacks*, al di là dei risentimenti degli uni e delle ostilità degli altri, emerge un ritratto d'uomo a tutto tondo, persuasivo ed autentico nel suo impasto di doti fondamentalmente positive e di caratteristiche esteriormente un po' scostanti: un uomo burbero, autoritario, chiuso di carattere e nostalgico del passato (quando c'era carbone in abbondanza, quando non gli si imponevano risparmi per lui inaccettabili, *exploits* irrealizzabili senza danno per le macchine, quando non gli si affiancavano giovanotti intraprendenti ed apparentemente irrispettosi del suo prestigio e della sua esperienza), un uomo scorbutico ma integro, un lavoratore esemplare e provveduto, il quale finisce anzi tempo in pensione, dopo essersi inimicato un ambiente, politico e tecnico, incapace di valutare umanamente le sue reazioni umane. Un uomo il cui rissoso e rovelloso amore per il proprio lavoro è tale che egli, ritrovatosi per inestinguibile esigenza lungo le rotaie ed accortosi del disastro che stava per accadere, non ha esitato a sacrificare la propria esistenza — tutta consacrata alle ferrovie — per evitarlo. Esattamente all'opposto di quanto aveva lì per lì sospettato chi, vittima dei propri livori e pregiudizi e della propria meschinità, l'aveva giudicato capace di un sabotaggio.

Come si vede, *L'uomo sulle rotaie* è un film problematico, ma che ha l'enorme merito di non voler ostentare una risoluzione apodittica ed euforicamente e semplicisticamente ottimistica dei problemi stessi. A differenza che nella maggior parte dei film provenienti fino a ieri dall'Europa Orientale, in *L'uomo sulle rotaie* il « bianco » ed il « nero » sono difficili da distinguere l'uno dall'altro, manca una netta distinzione tra eletti e reprobi. Il che equivale a dire che il film dimostra un grande rispetto ed una penetrante comprensione dell'uomo, in quanto impasto di caratteristiche positive e negative. In quest'opera si riproduce quel conflitto tra vecchio e nuovo che è tipico delle cinematografie dei Paesi di democrazia popolare. E la novità consiste nel fatto che il torto non sta tutto dalla parte del « vecchio ». Anzi: la verità che affiora dall'inchiesta è tale da riscattare le angolosità di un carattere e da rendere turbati e pensierosi gli inquirenti. Il film, il quale, anche dal punto di vista della articolazione e della fattura, denota il raggiungimento — da parte del Munk — di una vivida maturità, si chiude così in una sospensione meditativa, che, di per sè eloquente nella sua gravità, lascia adito ad ampia riflessione da parte dello spettatore. *L'uomo*

*sulle rotaie* è un film originale ed un film virile nel suo riserbo, asciutto nel suo ripudio dei lenocini patetici, qualità, queste, che lo rendono tanto preferibile al *Ferroviere* di Germi, con il quale non mancano esteriori punti di contatto, generici e specifici. Il film di Germi toccava, oltre i problemi professionali del protagonista, quelli privati, familiari. Il film di Munk ne prescinde: il ferroviere che ne è al centro è un uomo solitario e la sua vita appare accentrata unicamente sul lavoro (mancandogli il quale egli si riduce ad una sorta di vaneggiante vegetatività). Pure, il film di Munk appare più ricco di quello di Germi perchè più autentico nei fatti, nei problemi, nel giuoco delle psicologie: sotto quest'ultimo aspetto Munk ha trovato collaboratori eccezionali negli interpreti, specie in alcuni giovanissimi e, sopra tutto, nel protagonista, un vecchio ed autorevole attore di teatro, dalla maschera secca ed intensa: Kazimierz Opalinski. *L'uomo sulle rotaie* è un film ricco di fermenti stimolanti e che conferma come la cinematografia polacca abbia raggiunto in tutti i sensi la maggiore età (già ce lo aveva annunciato quel *Kanal* di Andrzej Wajda presentato a Cannes e dotato, al di là di certo « clouzotismo », di una angosciosa potenza, oltre che singolare per certe inequivocabili, se pur allusive, puntate antisovietiche).

*Lissy,* di Konrad Wolf (Germania Orientale).

Una acuta facoltà di penetrazione psicologica (specie per quanto riguarda il personaggio della protagonista, affidato ad una fine, sensibile interprete: Sonja Sutter) ha dimostrato anche un altro giovane regista, il tedesco orientale Konrad Wolf, autore di *Lissy,* un film presentato quest'anno pure a Locarno. Ciò che più colpisce da parte di questo regista praticamente inedito, è il senso storico ed evocativo di un'atmosfera con cui egli è riuscito a ricostruire la vita nella Berlino degli anni della grande crisi mondiale, del periodo, cioè, immediatamente precedente ed immediatamente successivo all'avvenuto del nazismo. Poichè *Lissy* non vuol essere soltanto un ritratto di donna, ma anche un quadro d'ambiente che costituisce una esemplare lezione morale e civile. Nel tracciare tale quadro il Wolf ha palesato un ricco potere di assimilazione di una temperie sociale e politica, ricostruita, probabilmente, anche attraverso documenti letterari e cinematografici di un'epoca (forse per questo egli è stato accusato da qualcuno, a torto, di ricorso a moduli stilistici datati). La crisi, la disoccupazione, la fame, il dilagare della violenza nel nome di fittizi « ideali » di ordine assumono nel film una evidenza densa, fornendo al racconto un *humus* singolarmente icastico, nel quale le private vicende dei personaggi si inseriscono senza sforzo, in una dialettica cui il fondamento polemico non sottrae attendibilità sul piano storicistico. Il rapporto tra cause ed effetti, la deformazione psicologica subita dai personaggi a contatto con gli eventi sociali e politici, sono lumeggiati con un rilievo capillare, senza ricorrere a perniciosi schematismi. Ma nello stesso tempo la figura della protagonista assume valore universale e parabolico di simbolo, di chiave per la comprensione della sorte subita dalla società tedesca, durante la svolta successiva all'effimera esperienza democratica weimariana. Si tratta di una ragazza di modesta condizione, la quale, rimasta vittima delle conseguenze

della crisi, finisce per accettare passivamente, ad onta delle sue originarie simpatie per il comunismo, gli agi che le derivano dal fatto che l'uomo da lei sposato, sebbene per natura alieno dall'occuparsi di politica, si è votato, spinto dal bisogno, alla causa del nazismo e quindi della intollerante, fanatica violenza (egli è diventato un membro autorevole delle S.A.). Il film racconta la parabola compiuta da Lissy, il suo lento cedere alle lusinghe dell'agio borghese conquistato a prezzo di vite, beni, diritti altrui, ed il suo riprendere più matura e definitiva coscienza sulla strada da seguire per il riscatto dell'umana dignità.

*Hannibal tanár ur* (Il professor Annibale), di Zoltán Fábri (Ungheria).

La difesa dell'umana dignità, di fronte alle coartazioni ch'essa subisce ad opera della intolleranza totalitaristica, è il tema di un altro film, l'ungherese *Hannibal tanár ur* (Il professor Annibale) di quel Zoltán Fábri, di cui ammirammo la gentilezza di ispirazione ed il virtuosismo tecnico quando vedemmo *Carosello*. Una perizia tecnica rasentante il virtuosismo è ancor più presente nel film di oggi (per il quale, meglio che per *Lissy*, sarebbe forse lecito parlare di modi espressivi un tantino — talvolta — datati, nel loro rigoglioso sfoggio di *exploits* formali). Ma i punti di contatto tra le due opere si fermano qui. *Hannibal tanár ur* è infatti un gagliardo e fantasioso *pamplhet* antifascistico, un brillante saggio di cinema satirico, approdante tuttavia, senza coerenza, ad una conclusione tragica. La scatenata, fantasiosa favola del film si riferisce all'epoca (l'inizio degli anni « trenta ») in cui l'Ungheria era sotto la « protezione » del fascismo nostrano, colpito dal Fábri con uno sferzante sarcasmo (si veda, per esempio, la scena in cui i tronfi gerarchi fascisti in palco scoprono scandalizzati che l'inno *Giovinezza* non è che la parafrasi di un motivetto ungherese da orchestrine). Il messaggio del film consiste sostanzialmente in una difesa dei diritti dell'individuo, conculcati dal fanatismo delle folle, aizzate dai paladini, in malafede, della più altisonante e faziosa retorica, difensori dei più irragionevoli tabù; è una dimostrazione della precarietà della vita e del pensiero individuale là dove prevale il cieco *moloch* totalitario. (Il che ha indotto qualche osservatore occidentale ad avanzare l'ipotesi, invero piuttosto arrischiata, secondo cui l'autore, nel prendere di mira il fascismo, avrebbe inteso alludere anche al comunismo). L'intento evidente del Fábri è stato di fondere fantasia ed osservazione realistica, o meglio di trasporre su un piano di alta stilizzazione una vicenda puntigliosamente localizzata nel tempo e nello spazio. In verità, egli si è dimostrato assai accorto e pregnante nel suggerire il clima realistico d'ambiente (meno felice il Fábri è sembrato sul piano della fantasia pura, come nel colloquio notturno fra il professore e il fantasma di Annibale). E grazie anche all'apporto essenziale di un attore dalla maschera aderentissima al personaggio e dalla immediata carica umana, Ernö Szabó, egli è riuscito anche a definire con tocchi assai pertinenti un carattere, di travet dell'insegnamento, di uomo timido e modesto, invecchiato nell'oscurità, il quale si trova da un giorno all'altro sbalzato in primo piano per via di una sua teoria nel campo degli studi storici, che giunge alla ribalta della cronaca e della discussione par-

lamentare. E qui, nella trovata cioè, sta il punto debole di un film tanto ricco di succhi e tanto suggestivamente realizzato.

Il film soffre infatti di una sproporzione tra il peso e la serietà del messaggio e la fragilità e la scarsa credibilità del soggetto. Si pensi che quest'ultimo si riferisce al rumore sorto intorno alla tesi del professore, secondo cui Annibale cartaginese non sarebbe morto suicida per non cadere in mani romane (come la tradizione vuole), ma ucciso in seguito ad una rivoluzione scoppiata a Cartagine, quale reazione ad un nuovo sistema di imposte da lui annunciato. La prima pubblicità intorno alla nuova teoria sembrerebbe portare il modesto professore sulla cresta dell'onda, ma ben presto sopravviene un autorevole discorso al Parlamento, in cui tale teoria viene condannata come propaganda di idee rivoluzionarie. D'un tratto l'opinione pubblica si rivolta contro il malcapitato ed innocuo professore, messo al bando da tutti, esecrato dalla stampa, sottoposto a consiglio di disciplina. L'odissea del tapino si conclude in occasione di un comizio oceanico convocato per bollarlo d'infamia. Dopo aver rischiato da vicino il linciaggio, egli finisce per rinnegare, al microfono, dinnanzi alla folla, tutte le proprie idee e per far atto di adesione alla retorica dell'oratore ufficiale. Non occorre altro perché la folla accenni di nuovo a sommergerlo, ma stavolta spinta dall'entusiasmo. E, vittima non più dell'odio fanatico, ma dell'entusiasmo non meno cieco, il professore precipita da un muro e muore. Ora, nessuno nega che tale storia, così com'è narrata, risulti estremamente godibile e valga a far correre sottili brividi giù per la schiena, specie per chi abbia vissuto in regime totalitario. Ma ciò non toglie ch'essa non resista ad un esame pacato. E' chiaro che nessuna folla, nemmeno sotto il più fazioso regime totalitario, si solleverebbe per un motivo tanto « culturalistico » e futile: la folla anonima conosce a mala pena l'esistenza di Annibale (se pur la conosce), lungi dall'agitarsi per una nuova teoria sulla sua morte. Non credo che la mia sia un'osservazione miope o gretta; l'errore di Fábri è stato di non accorgersi che uno spunto del genere sarebbe stato sufficiente a reggere un film di impronta decisamente stilizzata e grottesca; ma era inadeguata a sostenere una satira ed una polemica che volessero mantenere stretti contatti con una ben definita realtà storica. Si tratta quindi non di un difetto assoluto, ma di un difetto di rapporto, tra il dato narrativo, accettabile in altre condizioni, e lo stile in base al quale esso è stato sviluppato. Ciò non impedisce, naturalmente, di considerare *Hannibal tanár ur* come un film originale ed ammirevole, che conferma senza possibilità di dubbio la vocazione di un altro giovane regista.

***Veliki i mali* (I grandi e i piccini), di Vladimir Pogacic (Jugoslavia).**

Notevoli elementi di interesse presenta infine il film jugoslavo *Veliki i mali* (I grandi e i piccini) di Vladimir Pogacic, la cui vicenda, raccontata in un lungo *flashback* inserito fra un prologo ed un epilogo, si sviluppa in sostanziale unità di tempo, luogo ed azione e presenta una meccanica narrativa meno astuta, forse, ma non dissimile, da quella di certi film americani di *gangsters*, con il fuorilegge asserragliato in casa di brava gente, ecc. (E' indicativo il fatto che il soggetto sia stato — pare — comperato da un produttore inglese, il quale vorrebbe rifare il film, ponendo Trevor Howard

al posto dell'uomo braccato e Ingrid Bergman al posto del suo involontario ospite, tramutato da uomo in donna). Solo che *Veliki i mali* presenta, rispetto alla media di tali film, più ricchi e nobili motivi umani: l'azione si svolge infatti durante l'occupazione tedesca della Jugoslavia. Una notte, un capo partigiano inseguito dalla polizia si rifugia in un palazzo e scopre che lì vi abita un suo vecchio amico. Questi è solidale con lui, ma non ha il coraggio di dargli ospitalità, sopra tutto perché in casa ha i suoi due bambini. Ed è il maggiore tra questi a nascondere, senza che il padre lo sospetti, il fuggiasco, a sottrarlo alle ostinate ricerche della polizia, che lascia perfino un suo uomo a piantonare l'appartamento lungo tutta la notte. L'indomani mattina, sempre grazie alla solerzia del bimbo e ad uno strattagemma, il partigiano riesce a lasciare il suo provvisorio asilo e consiglia al padrone di casa, finalmente consapevole dell'accaduto, di fare altrettanto, a scanso di rappresaglie. Ma il portinaio dello stabile denunzia la fuga del partigiano. Così che, appena fuori del portone di casa, l'onesto paterfamilias è abbattuto dalla polizia, sotto gli occhi della propria moglie, che stava rientrando a casa dopo un'assenza. Al cimitero il partigiano assiste di nascosto (così il film si era iniziato), alle esequie dell'amico che ha pagato per lui; ma anche qui la polizia viene a scovarlo. E sarà ancora una volta il bimbo, ora orfano, ad avvertirlo del pericolo ed a salvargli la vita. Malgrado i minori lenocini spettacolari rispetto ai modelli americani, il film ha una sua agganciante tensione, una sua accorta struttura. Ma il suo pregio essenziale consiste nell'elevatezza del suo significato, nel rapporto che esso stabilisce tra il bambino e gli adulti con i loro gravi problemi, che egli risolve d'istinto, sulla spinta del suo sentimento generoso, consiste nella dimensione credibile ed umana che il racconto riesce a conferire a tutti i personaggi (sopra tutto al padre integro e timoroso), attraverso un abbozzo di psicologie soltanto essenziale ma acuto.

A suo modo anche questo film, come altri provenienti dall'Europa Orientale (primo fra tutto quello polacco), conferma come le cinematografie di quei Paesi vadano riscoprendo l'uomo nella sua interezza, al di là degli schemi di comodo. Si tratta di cinematografie in progresso artistico evidente (si pensi alla Polonia, all'Ungheria, alla Jugoslavia, i cui prodotti migliori non hanno ormai nulla da invidiare a quelli delle nazioni considerate maggiori), e, insieme, di cinematografie che stanno rompendo la crosta impacciante del conformismo: alla luce dei nuovi interessi umani, l'*engagement*, che continua ad essere peculiare dei loro film, assume una portata ben più stimolante ed universalmente significativa.

* * *

La giuria del decimo Festival internazionale del film, svoltosi a Karlovy Vary dal 6 al 21 luglio 1957, era composta da Antonin M. Brousil, presidente (Cecoslovacchia); Jan Beér (Cecoslovacchia); Giulio Cesare Castello (Italia); Martin Fric (Cecoslovacchia); Karl Gass (Repubblica Democratica Tedesca); Viktor Gertler (Ungheria); Chang Chun-Hsiang (Repubblica Popolare Cinese); Aleksander Gavrilovic Ivanov (U.R.S.S.); Oldrich Kriz (Cecoslovacchia); Horacio Larreta (Argentina); Jaco Molhov (Bulgaria); Antonin Novak (Cecoslovacchia); T. M. Ramachandran (India); Georges Sadoul (Francia); Waley-Eddin Sameh (Egitto); Jiri Srnka (Cecoslovacchia); Bohumil Vosahlik (Cecoslovacchia). La giuria ha assegnato i premi come segue:

Gran premio a *Jagte Raho* (India), « per il suo contenuto profondamente uma-

no, espresso in una forma spiccatamente poetica, la quale si basa, oltre che sulla regia innovatrice e sulla bella musica, anche sull'interpretazione dell'interprete principale Raj Kapur »; premio speciale della giuria a *Il sacrificio del Nuovo Anno* (Repubblica Popolare Cinese), « che attraverso una forma nuova e con una perfettta armonia di tutte le componenti artistiche ha fornito un quadro impressionante dell'aspro destino del popolo cinese in un'epoca assai recente »; tre premi principali nell'ordine seguente: a *Hannibal tanár ur* (Ungheria), « che con arte potente lotta per la dignità dell'uomo oppresso dal fascismo e nel quale l'interprete principale Ernö Szabó ha fornito una interpretazione artistica ed umana degna di rilievo »; a *Vyssota* (U.R.S.S.), « i cui autori hanno preso arditamente dal vivo la realtà sovietica attuale ed hanno mostrato nuove vie nella pittura artistica dei complessi rapporti fra gli uomini ed hanno espresso il lato patetico del lavoro umano »; a *Lissy* (Repubblica Democratica Tedesca), « che, prendendo spunto dal destino di due giovani, ha smascherato in modo convincente i metodi impiegati dal fascismo per impadronirsi delle anime umane, esprimendo in tal modo significati ricchi di attualità »; premio per il film documentario a *Nuit et brouillard* (Francia), « raro esempio di opera documentaristica che, attraverso il suo contenuto, si rivolge alla coscienza dell'umanità intera e si distingue per la sua eccellente formulazione artistica »; premi individuali per eccellenti prestazioni artistiche: per la regia ex aequo a: Andrzej Munk (Polonia), « per la formulazione matura e convincente del difficile contenuto psicologico del film *Cztowiek na torze;* a Vladimir Pogacic (Jugoslavia), « per la creazione di un'atmosfera drammaticamente potente ed emotiva nel film *Veliki i mali* »; premio per l'interpretazione al complesso degli interpreti del film *Les sorcières de Salem* (Francia) — ed in particolare a Yves Montand, Simone Signoret e Mylène Demongeot —, « per la loro ammirevole interpretazione artistica di caratteri umani eccezionalmente complessi », e a S. Arnaudova (Bulgaria), « per aver disegnato in modo estremamente commovente e profondo dal punto di vista artistico il personaggio della madre di Dimitrov nel film *Urok Istoriji* (La lezione della storia) di Lev Arnstam; premio per lo scenario a Toshio Yasumi, « per il suo adattamento letterario e cinematografico di un soggetto estremamente difficile ed importante dal punto di vista sociale nel film giapponese *L'uomo diavolo* »; premio per un giovane autore « al film italiano *La donna del giorno* del regista Francesco Maselli per la sua visione artisticamente riuscita e critica della morale di una parte della società italiana contemporanea ».

Menzioni d'onore speciali a *Ung Leg* (Giuochi di gioventù) di Johannes Allen (Danimarca), « per lo sforzo onesto e la verità artistica con cui i creatori di questo film trattano i problemi morali della giovinezza danese »; all'attore Horst Buchholz, « per il suo talento e la sua avvincente prestazione artistica nel film *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Repubblica Federale Tedesca); al documentario di reportage *V kraiov vulkanov i gheizerov* (Nel paese dei vulcani e dei geyser) di N. Tichonov (U.R.S.S.), « per una presentazione fresca ed attraente del volto fino ad oggi sconosciuto della Kamciatka ». Menzioni d'onore a *Quello che ci ostacola* di R. Dorjpalam (Mongolia), « per lo sforzo artistico nel quale si riflette in maniera sorprendente lo slancio di una delle più giovani cinematografie del mondo »; al documentario *Chong Han* (La lotta contro la siccità) (Vietnam), « nel quale si è riusciti a cogliere la lotta vivamente impressionante del popolo vietnamita per assicurarsi una sufficiente umidità ». Indirizzo pubblico d'onore agli autori del documentario *A Dancers World* (Il mondo della danza) di Peter Gluschanok (U.S.A.), « per aver colto e fornito una preziosa documentazione dell'arte avanguardistica del gruppo di danza di Martha Graham ». Diploma d'onore speciale al collettivo dei lavoratori del film documentario *Praga* per le attualità del Festival « I momenti del Festival del film », di periodicità quotidiana, « che, in modo spontaneo e spiritoso, si sono sforzate di trovare nuove vie nel campo dell'attualità cinematografica ».

Quasi tutte le decisioni della giuria sono state prese a maggioranza. Le motivazioni sono state stese dai membri cecoslovacchi della giuria stessa. La critica cecoslovacca ha assegnato il suo premio a *Celui qui doit mourir* di Jules Dassin (Francia), presentato al Festival fuori concorso.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441